

O épico e o trágico na ficção de Almeida Faria

Maria Joana Barroca Coder Barbosa

**Dissertação de Mestrado
em
Estudos Portugueses – Variante Estudos Literários**

Setembro de 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses – variante de Estudos Literários, realizada sob a orientação da Professora Doutora Maria Graciete Gomes da Silva.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Doutora Maria Graciete Gomes da Silva a atenção dedicada a este trabalho. Agradeço igualmente à minha família e aos meus amigos pelo tempo que não lhes dediquei.

RESUMO

O ÉPICO E O TRÁGICO NA FICÇÃO DE ALMEIDA FARIA

MARIA JOANA BARROCA CODER BARBOSA

PALAVRAS-CHAVE: Épico, trágico, romance, teatro, alegoria

Neste trabalho, foi nosso propósito estudar a ficção de Almeida Faria nas suas dimensões épica e trágica. Para melhor enquadrarmos esta análise, optámos por iniciar o nosso estudo com uma breve reflexão sobre o lugar do épico e do trágico na literatura portuguesa contemporânea. Em segundo lugar, dedicámos um capítulo ao escritor, salientando traços relevantes de uma escrita contida que contribui para a tensão épica e trágica presente na sua obra. Por fim, nos três últimos capítulos, procedemos a uma cuidadosa análise da presença do épico e do trágico nos romances que constituem a Tetralogia Lusitana, assim como no romance *O Conquistador* e nas duas experiências teatrais de Almeida Faria: *Vozes da Paixão* e *A Reviravolta*.

Não sendo nosso propósito classificar de épica ou trágica a ficção de Almeida Faria, o trabalho realizado permitiu-nos, no entanto, confirmar a importância dessas dimensões na concretização de uma escrita de manifesta qualidade estética e ética.

ABSTRACT

THE EPIC AND TRAGIC IN THE FICTION OF ALMEIDA FARIA

MARIA JOANA BARROCA CODER BARBOSA

KEYWORDS: epic, tragic, contemporary, allegory

Our purpose in this work was to study Almeida Faria's Fiction in his epic and tragic dimensions. For a better frame of this analysis, we have decided to start our study with a brief reflection upon the place of epic and tragic in the contemporary Portuguese literature. Secondly we have dedicated a chapter to the writer by pointing out relevant features contained in a writing which is a contribute to the epic and tragic tension that exists in his work. Finally in the last three chapters we have given place to a very thorough analysis of presence of the epic and tragic in the novels that constitute the Tetralogia Lusitana (Portuguese Tetralogy), such as in the novel *O Conquistador* and in his two theatrical experiences, *Vozes da Paixão* and *A Reviravolta*.

Although it hasn't been our purpose to classify Almeida Faria's fiction as epic or tragic, our study allowed us to ascertain the importance of these dimensions in the materialization of an obvious ethic and aesthetic writing.

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I: O lugar do épico e do trágico no romance português contemporâneo.	
1. Excesso de realidade.....	3
2. A intromissão de Nietzsche.....	8
3. Somos seres em devir.....	12
4. Um novo paradigma estético?.....	15
Capítulo II: Almeida Faria	
1. O escritor contido e a contenção da escrita.....	19
2. Uma escrita poética.....	24
Capítulo III: A obra em aberto	
1. Contenção épico - trágica em <i>A Paixão</i>	27
2. Actos trágicos: o fogo.....	34
3. A árvore da vida.....	39
4. A assunção da tragédia: a morte do pai em <i>Cortes</i>	41
5. “Tempo de gente cortada”	44
Capítulo IV: Estranhar a voz	
1. O género epistolar em <i>Lusitânia</i> e em <i>Cavaleiro Andante</i>	50
2. Viagem e alegoria.....	58
3. O desejado.....	65
Capítulo V: Do livro ao palco	
1. Dramaticidade e teatralidade.....	71
2. Da prosa ao verso: <i>Vozes da Paixão</i> e <i>A Reviravolta</i>	77
2.1. <i>Vozes da Paixão</i> no trilha da hipertextualidade.....	82
2.2. O dialogismo em <i>A Reviravolta</i>	89
Conclusão	97
Bibliografia	99

LISTA DE ABREVIATURAS

RUMOR BRANCO – AP

A PAIXÃO – PA

CORTES – CO

LUSITÂNIA – LU

CAVALEIRO ANDANTE – CA

O CONQUISTADOR – OC

VOZES DA PAIXÃO – VP

A REVIRAVOLTA – AR

OS PASSEIOS DO SONHADOR SOLITÁRIO – OP

Introdução

Escolher uma obra como objecto de estudo implica sempre uma enorme responsabilidade porque, ao deixarmos de ser meros leitores, somos como visitas que chegam sem convite e, nessa intromissão, arrastam consigo outros intrusos. Fazemo-lo, em todo o caso, por admiração, por inquietação, imbuídos do desejo de saber mais, ou porque, no decorrer das nossas leituras, descobrimos veios até então pouco explorados que sentimos poderem concorrer para a abertura da obra ao mundo, para a subtrair ao silêncio a que frequentemente é remetida passados os anos de maior furor.

Nos estudos literários, o tempo tem muita importância, desde logo porque ninguém lê sozinho. Todos os estudos transportam, desse modo, consigo marcas de uma época, de uma determinada cultura, uma escola, uma ideologia, uma convicção, circunstâncias que inevitavelmente impelem à reescrita. Falamos da relação entre permanência e variação, matéria sensível que tem preocupado muitos estudiosos, nomeadamente Manuel Gusmão, que, em particular nos seus ensaios sobre o cânone, tem debatido estes problemas.

É nosso propósito estudar alguns aspectos menos trabalhados da ficção de Almeida Faria, que entendemos relevantes quando pensados no conjunto da sua obra, privilegiando a emergência do *épico* e do *trágico* no romance e no teatro, a partir de uma reflexão teórica actualizada e na diversidade das suas concretizações.

Fazemo-lo cientes de que estamos a dialogar com um escritor cuja obra merece o nosso respeito, para quem a escrita não se reduz a um “fazer bem”. Com efeito, percebe-se na sua escrita depurada e elegante uma elevada exigência estética, a que não são alheias preocupações éticas: notamo-las em cada frase, em cada metáfora, em cada analogia, que invariavelmente nos fazem sentir à beira do abismo, vislumbrando mundos diferentes. Ao colocar-nos, crua e poeticamente perante a denúncia de uma sociedade arcaica e muito hierarquizada a tentar sobreviver à ruína de si mesma, Almeida Faria dá corpo a uma estética onde reconhecemos o espírito hegeliano. Hegel, lembremo-lo, escreveu na sua filosofia estética, que a obra de arte resultava da aliança entre a técnica e o dom, onde a primeira servia para transformar o dom em génio. A

nosso ver, a obra de Almeida Faria é disso um bom exemplo, podendo dizer-se que a sua ficção resulta da conjugação desses dois factores.

Nos seus textos, o real é convocado em tensão, surge transmutado, sublimado, colocando-nos perante uma escrita onde as metamorfoses interpelam outra margem. É talvez a coexistência da “epopeia enquanto desejo” e da “tragédia enquanto acontecimento” que melhor define o tom agónico da *viagem alegórica* pelo Portugal de antes, durante e depois de Abril, simbolizado na Páscoa da família alentejana em que se polariza a leitura de um mundo ocultado pelas aparências.

Este estudo divide-se em cinco capítulos: no primeiro, tecemos uma breve reflexão sobre a presença do trágico no romance português contemporâneo, que pretende situar favorecer a compreensão de uma obra como a de Almeida Faria, nas suas circunstâncias próprias; no segundo, quisemos privilegiar a contenção de um autor e de uma escrita que dá conta de um percurso literário; no terceiro, iniciámos o estudo da obra, analisando a manifestação do épico e do trágico nos romances *A Paixão* e *Cortes*; no quarto, a análise incide sobre os romances *Lusitânia*, *Cavaleiro Andante* e o *Conquistador*, textos marcadamente epistolares; no quinto, é a transposição teatral concretizada em *Vozes da Paixão* e *A Reviravolta* que nos ocupa, após uma breve reflexão teórica sobre a relação entre dramaticidade e teatralidade. Não deixámos ainda de reconhecer a vocação cinematográfica de muitas das imagens que atravessam os seus romances, não sendo todavia esse o objecto deste trabalho, da mesma forma que não ignorámos textos como *Os Passeios do Sonhador Solitário*.

Em termos teórico críticos, privilegiámos o diálogo com Eduardo Lourenço, Silvina Rodrigues Lopes, Manuel Gusmão, Käte Hamburger, Nietzsche e Hegel, autores de referência no contexto, sem deixarmos de convocar muitos outros indispensáveis à argumentação do tema escolhido e dos nossos pontos de vista.

I: O lugar do épico e do trágico no romance português contemporâneo

1. Excesso de realidade

Quando, no presente contexto, falamos de “excesso de realidade”, temos em mente o Neo-Realismo, dominante em Portugal num período que, segundo a tese defendida por Alexandre Pinheiro Torres, em *O Neo-Realismo Literário Português*, iria dos anos 30 a finais dos anos 50. Contudo, entendemos que esse movimento cultural e literário se prolongou para além dessa data, presumivelmente até finais dos anos 60.

É relevante para a nossa análise a consideração do ambiente social e político vivido em Portugal a partir dos anos 30 do século passado. A vida portuguesa decorria espartilhada por uma ditadura que, começando por ser militar em 1926, fora posteriormente tutelada por Salazar e Marcelo Caetano e chegara ao fim em Abril de 1974. Entretanto, lá fora assistia-se à Guerra Civil de Espanha e aos fascismos em crescendo na Alemanha e na Itália, enquanto a União Soviética de Estaline radicalizava as suas políticas, falando porém em nome dos assalariados e camponeses.

O regime interferia em todas as actividades do país. A censura ou o “lápiz azul”, como era conhecida, controlava a comunicação social e o mundo das artes, onde circulavam em número significativo, alguns dos seus opositores. Não podemos ainda esquecer que o regime tinha como arauto o culto e mundano António Ferro, que tentava conciliar uma imagem de modernidade com a manutenção do fechamento político e cultural do país. A literatura constituía aliás, desde o início, um alvo preferencial da censura do Estado Novo, pelo que não é de estranhar a sua acção sobre o trabalho do Neo-Realismo que, para além do seu lado estético, foi um movimento literário de denúncia social. A propósito, escreve Eduardo Lourenço no ensaio “A cultura portuguesa hoje”, inserido na colectânea *A Nau de Ícaro*:

Na realidade, a tonalidade da cultura portuguesa entre os anos 40 e os fins de 60 era subdeterminada pelo diálogo nunca explicitado entre um discurso de enraizamento tradicional, quer dizer católico, e um discurso marxista, que pouco a pouco reordenava segundo o seu código ou as suas leituras todas as manifestações mais vivas da cultura portuguesa. Foi a idade de ouro do que se chamou o neo-realismo (...) (Lourenço, 2004: 14).

Eduardo Lourenço sintetiza, deste modo, perfeitamente um percurso marcado pela tensão entre um discurso tradicionalista (o dos presencistas) e de algum modo indiferente ao país real, e um outro, ideologicamente identificado com o “realismo social” oriundo do Congresso dos Escritores Soviéticos (1934), presidido pelo romancista Gorki, que serviu de inspiração a toda uma geração de escritores. Por cá, tínhamos que cuidar das palavras e que criar outras formas de dizer; assim, a esse “realismo” de inspiração marxista tratámos nós de chamar Neo-Realismo: um realismo novo, que agia por contraposição aos movimentos e sensibilidades estéticas congêneres que o procederam. Pense-se, por exemplo, em Mário Dionísio e em Fernando Namora, que iniciaram a sua actividade literária na *Presença*, revista de homens cultos que defendiam a ideia da “arte pela arte”.

Passados que foram os anos do chamado Primeiro Modernismo, marcados pela efémera revista *Orpheu*, onde pontificaram Pessoa e Mário de Sá Carneiro, chegavam de Coimbra os ecos de um Segundo Modernismo difundido pela *Presença*. Existiram muitas outras publicações igualmente relevantes; contudo, estas duas revistas foram emblemáticas na afirmação e divulgação do Modernismo português.

Pela *Presença*, passaram escritores e teorizadores de diferentes opções estéticas, sendo as cisões no seio desse eclectismo o que levou ao seu encerramento. José Régio foi uma das figuras mais representativas desta geração e um dos fundadores da *Presença*, a que pretendia imprimir um pensamento de cariz espiritual e individual, onde a arte respondesse ao desejo de Absoluto do homem e a literatura fosse compreendida e assumida como movimento estético. Uma tal visão da arte literária começava, entretanto, a encontrar forte oposição em presencistas como Miguel Torga, não propriamente por divergências estéticas, mas devido ao seu forte individualismo, que veio a traduzir-se numa escrita telúrica, muito ligada à natureza. O Neo-Realismo conquistou o seu espaço no seio dessa família desavinda. Assim o compreendeu Eduardo Lourenço no controverso ensaio “Presença ou a Contra-Revolução no Modernismo Português?”, inserido em *Tempo e Poesia*; “O drama de Presença é o de

homens que entre as ruínas de uma terra novamente quieta procuram com fervor a imagem de um deus mais intacto para adorar”. (Lourenço, 1987: 168). Tratou-se, reiterando Eduardo Lourenço, da ruidosa queda de um movimento que nasceu e morreu na busca de uma outra realidade, imbuída de um humanismo tradicional, de uma ontologia que o tempo que então se vivia, não tinha condições de prolongar.

Se o arranque da *Presença* representava uma vontade universalista, sem preocupações de conteúdo social e político (que não prevaleceu), a revista *Gleba*, os jornais *O Diabo* e *Sol Nascente* estabeleciam entretanto os valores de referência e os códigos de uma nova maneira de escrever e interpretar o mundo, para a qual, mais do que criar imaginando, importava hiperbolizar as paupérrimas condições de vida das populações rurais e operárias. No Neo-Realismo, brilhava ainda, de alguma forma, o espírito romântico do século anterior, na sua vontade pragmática de reactivação e fixação das tradições nacionais. Nesse contexto salientamos *O Romanceiro* de Almeida Garrett e a *História da Poesia Popular Portuguesa* de Teófilo Braga, entre outros textos fundamentais da pesquisa etnográfica de oitocentos; ou, num outro plano, em autores como Cesário Verde, que em alguns dos seus poemas, nomeadamente no poema *Cristalizações*, nos põe em contacto com as debilidades e os contrastes da cidade, espaço onde habitam burgueses e operários, vivendo os últimos em condições paupérrimas.

Vincadamente marxista, o Neo-Realismo tinha como principal ideólogo Jofre Amaral Nogueira, que em muitos artigos se opunha a António Sérgio, conhecido como o filósofo do movimento presencista. Sendo o desejo de proximidade das populações um dos traços salientes da sua prática, os neo-realistas efectuavam sessões públicas de leitura e promoviam exposições em sociedades recreativas. Note-se que muitos destes autores eram oriundos de famílias pobres ou da baixa burguesia e que era esse era o ambiente em que viviam. Quando falamos de escritores neo-realistas, e na impossibilidade de nomear todos, devemos acrescentar aos já referidos autores como Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes, Carlos de Oliveira.

Destacando-se pela sua capacidade de interpelar uma realidade rural de que nunca se demarcou, Carlos de Oliveira acrescenta-lhe uma dimensão existencialista e onírica já anunciada no romance *Uma Abelha na Chuva* e claramente afirmada nos romances seguintes, nomeadamente em *Finisterra*, romance de múltiplos sentidos ou de múltiplos

olhares sobre uma realidade em decomposição. Desfazer a teia que nos sustenta é a grande originalidade de Carlos de Oliveira que, mantendo-se dentro do seu grupo de pertença, mais do que dedicar-se a descrever vidas, encetará o caminho da reescrita tanto do real como dos universos ficcionados. A propósito de *Finisterra*, escreve Manuel Gusmão: “A reescrita é de tal maneira intensa e singularizante da sua obra, que virá a constituir, em Carlos de Oliveira, a sua maneira de escrever (...)” (Gusmão, 2009: 62).

É esse o desfazer da teia que envolvia, e, de certo modo condicionava a evolução literária que torna a evocação de Carlos de Oliveira fundamental para o nosso argumento, já que a literatura se faz do jogo da linguagem, e esse gesto exigente e criador de reescrita não se pode confinar à tradução mais ou menos literal da realidade. Não estão em causa os conteúdos em si, mas a forma de os interpretar esteticamente.

Ao falarmos em “excesso de realidade”, não temos, por conseguinte, em mente uma apreciação negativa dessa geração que rompeu com o paradigma de uma cultura focada na burguesia; estamos, pelo contrário, a prestar homenagem a um conjunto de autores e criadores que foram verdadeiros opositores ao nosso fascismo. E se outros méritos eles não tivessem tido, esse já seria um grande feito. Identificamos “excesso de realidade” com a prevalência do ético sobre o estético, no quadro de uma literatura conotada com uma visão marxista da sociedade que, sem ser negativa, se tornava redutora. Contudo, os neo-realistas foram os protagonistas de um “novo humanismo” ao identificarem a tragédia de um país rural, tirando-o do anonimato e da dimensão folclórica a que o Estado Novo o remetera. Podemos dizer que a miséria adquiriu visibilidade nas suas múltiplas formas e nos seus contextos rural e urbano. Depois do Neo-Realismo nada ficou igual. Nem os seus antagonistas mais ousados – os surrealistas – ignoraram, aliás, o factor social e político.

O Surrealismo chegou a Portugal após a Segunda Guerra Mundial, duas décadas depois de ter sido um acontecimento no resto da Europa (a excepção fora Almada Negreiros, que, nos anos 20, escrevera alguns contos, nomeadamente *Salimbancos* e *Engomadeira*, que, formalmente remetiam para esse contexto). A grande fonte de inspiração deste novo movimento artístico, vinha de França, e tinha em André Breton o seu grande mentor. Oriundo das artes plásticas e homem do teatro experimental, António Pedro é entre nós o grande impulsionador desta nova estética, nome a que

importa juntar o dos poeta Alexandre O' Neill e Mário Cezariny, este último também pintor.

O Surrealismo teve em Portugal uma existência conturbada, devido sobretudo à irreverência intelectual dos seus mentores, ideológica e culturalmente afastados quer dos presencistas quer dos neo-realistas. Os seus projectos, tanto na pintura como na escrita, distinguiram-se pela mordacidade que atingia tudo e todos. Os surrealistas recorreram a imagens fortemente oníricas, à desconstrução das figuras reais, à ironia e ao espírito niilista, à troça, à introdução do erotismo (praticamente anulado no discurso neo-realista), e, muito importante para o futuro do romance, à valorização e crescente participação do sujeito individual no discurso narrativo. O movimento surrealista foi notório, mas rapidamente se esgotou devido às divisões que o afectaram desde o início: foi do primeiro Grupo Surrealista de Lisboa, formado por alunos da Escola António Arroio, que saiu Cesariny para formar o Grupo Dissidente e depois deste, outros grupos se iriam construir e desfazer. De qualquer modo, no plano estético, o Surrealismo deixou marcas indeléveis nas gerações futuras; também no que interessa ao nosso argumento, Imbuídos de uma forte vontade de liberdade, os surrealistas semearam, ainda que sob a égide da ironia, o desejo épico, reagindo ao “excesso de realidade” dos neo-realistas, também como gesto provocatório face ao crescente endurecimento político, cultural e social do país.

Os neo-realistas, por seu turno, defendiam a “acção pela arte”, afastando-se definitivamente dos presencistas. O homem era visto como um ser colectivo, a sua individualidade fundia-se num drama mais profundo, o drama da existência, plasmado numa literatura de conteúdo sociológico, onde o mundo se dividia entre ricos e pobres, entre senhores e servos. O Neo-Realismo fez-nos participar de uma nova forma de tragédia – sem herói, sem conquistas, sem deuses – a tragédia íntima de um povo. Lembremos por exemplo, *Gaibéus* de Alves Redol, considerado por muitos críticos o primeiro romance neo-realista, em que se narra a deslocação sazonal dos camponeses da Beira para a ceifa do arroz nas terras alagadas do Tejo.

Trata-se, em qualquer circunstância, de uma estética indissociável do compromisso social e político e de um movimento cultural dos mais abrangentes que até hoje existem em Portugal. Isto porque os neo-realistas penetraram em sectores da sociedade que não tinham tido, até então, qualquer contacto com a literatura e muito menos com outras

formas de arte, como a pintura ou a escultura. Além disso, não podemos ignorar a qualidade literária de muitas dessas obras, tanto na poesia como no romance. Carlos de Oliveira espelha bem as nossas palavras, dado que foi um dos mais significativos escritores do Neo-Realismo (prova dessa pertença está na recente entrega do seu espólio ao Museu do Neo-Realismo): *Uma Abelha na Chuva*, por exemplo, é um romance datado, mas não deixa de ser uma pequena obra-prima da literatura portuguesa.

Em boa consciência, em vez de pensarmos em “excesso de realidade”, devíamos considerar reacção cultural a uma sociedade sufocada e sufocante, minguada, onde a pobreza rural se escondida atrás do folclore e a miséria urbana se acomodava em bairros populares. “Deus, Pátria e Autoridade” eram as amarras de um povo isolado do mundo. Apesar de muitas incoerências e das limitações ideológicas manifestas, o mérito dos neo-realistas (que os distanciou tanto dos presencistas como dos surrealistas) foi o de perceberem que qualquer mudança, por ínfima que fosse, tinha que ser feita a partir das bases e que isso não se conseguia sem o acesso ao saber e ao conhecimento.

2. A Intromissão de Nietzsche

Italo Calvino (1994:264) entende a “oposição entre filosofia e literatura como uma condição necessária de renovação da linguagem” (apud Lopes, 1994:264). Nós preferimos falar de transgressão como tensão criadora. Sendo a filosofia pensamento conceptual, não se faz sem o recurso à linguagem. Assim, mesmo que por vezes estejam em oposição, filosofia e literatura complementam-se, facultando a renovação da linguagem e, por acréscimo, o enriquecimento do pensamento filosófico. O romancista, ao aludir implícita ou explicitamente a um filósofo, está a fazer escolhas culturais e tem em mente, intenções estéticas, éticas, ou de ambos os tipos.

Damos assim o nosso acordo a João Barrento que, em “Nietzsche e a literatura do século XX”, ensaio inserido na colectânea *A Palavra Transversal* (1996: 17), define muito bem esta mútua interferência, escrevendo que “a relação entre Nietzsche e a literatura é uma relação natural”. E é-o no caso vertente, porque Nietzsche empreende uma cerrada crítica à tradição filosófica ocidental, pondo no lugar de uma ontologia essencialista o homem e a vida, ambos matéria ideal e natural da literatura. Assiste-se

desse modo ao renascimento do espírito trágico, porque os valores de uma verdadeira humanidade estavam nesse passado heróico morto com o socratismo, com intromissões bem visíveis na literatura.

Muitas leituras se fazem da obra de Nietzsche. Por vezes, salienta-se-lhe o espírito desencantado, a ironia, a melancolia (tudo gestos de ascendência romântica, mas carregados de outro significado); outras vezes, assiste-se à usurpação da alma do filósofo-poeta e ainda à adulteração do que ele escreveu. Nietzsche tem sido manipulado desde que o mundo o conheceu e o adoptou como mago de um projecto novo. Certo é o facto de ser Nietzsche o grande e profícuo rio onde têm bebido várias gerações. Seria, em todo o caso, redutor confinarmos a nossa reflexão a essa disseminação, até porque Nietzsche influenciou directamente a escrita de autores de todo o mundo: lembremo-nos de Joyce, Camus, Thomas Mann, Musil, entre tantos outros.

Nós, os portugueses, recebemos o filósofo também por via desses autores, não podendo negar-se a importância de Nietzsche no pensamento e na literatura portuguesa contemporâneos, presença que se mantém. Recebemos o filósofo nos primeiros anos do século passado por portas travessas (talvez exceptuando Pessoa nas suas diversas “personagens”), chegou-nos traduzido, adaptado ao “espírito da época” (vivíamos então o rescaldo do Romantismo), interpretado por terceiros.

Os estudos sobre o pensamento de Nietzsche chegavam sobretudo de França, onde então se traduziam os pensadores alemães. Entretanto, a sua obra, sobretudo depois da Segunda Guerra Mundial, tem vindo a ser objecto de revisões que a têm deslocado da interpretação literal, no sentido de, por um lado, se ultrapassar o discurso conotativo associado ao nazismo que dominou a visão europeia do filósofo até meados do século passado e, por outro, se favorecer a compreensão do discurso niilista que tem servido de profissão de fé a muitos romancistas. Nietzsche, ao pôr em causa a “Verdade” (a ideia de Deus), relativizou todo o sistema de valores, alargando com esse gesto mais literário do que cultural o espaço da subjectivização, ou seja, a partir desse momento de ruptura, de “morte”, os acontecimentos, tanto passados como coetâneos, bem como a vida em geral, deixaram de ser aceites como verdades absolutas. Irrompia assim o primado da interpretação, situação em que ainda hoje nos encontramos. E esse foi um dos

contributos do filósofo para a literatura, sobretudo no que isso afectou o conceito de tragédia, que ganhou um novo rosto e uma contemporaneidade bem visível.

Em Portugal no princípio do século XX, após a implantação da República, muitos intelectuais, entre eles Teixeira de Pascoaes, apelavam à emancipação da cultura portuguesa da influência francesa, em textos inflamados que, no caso de Pascoaes, teciam largos elogios ao espírito alemão. A revista *A Águia* foi então a grande divulgadora do filósofo e os nossos intelectuais recebiam esses ventos nórdicos sem distinguirem muito bem o Nietzsche que viria a ser apropriado por Hitler do Nietzsche decadentista que por cá se traduzia, movidos por uma vontade de regresso ao passado (a saudade mítica de Pascoaes) entendido como salvação do espírito, da cultura e da autonomia do país, uma espécie de panaceia universal para todas as incertezas de uma humanidade à deriva desde a Primeira Guerra Mundial. Preocupados com um país em permanente convulsão, os nossos intelectuais não criticaram a ascensão do regime ditatorial, chegando mesmo a admirar o ditador luso, imbuídos de um certo ideal aristocrático, contando-se entre os mais emblemáticos Pessoa e o irreverente Almada Negreiros. Estes viam, no filólogo e filósofo alemão, a força e o desejo de ordem. Contudo, este “espírito alemão” durou pouco tempo, em parte devido à Guerra Civil Espanhola, renovando-se o interesse pela cultura francesa (na verdade nunca completamente abandonado). Ficou o Nietzsche artista, aquele que opunha a verdade à arte, “correspondendo a verdade a um impulso de conservação e a arte a um impulso de mudança”, como escreve Silvina Rodrigues Lopes, na esteira de Heidegger, em *A Legitimação da Literatura* (1944:201).

Em França, o esforço hermenêutico levado a cabo por autores como Derrida, Deleuze e Foucault que, na senda do filósofo germânico Heidegger, tentaram compreender o pensamento de Nietzsche, fez prevalecer o lado estético, atribuindo-se à arte e às suas muitas metamorfoses ou “máscaras” a capacidade de o mundo se renovar e transformar. Foi este outro espírito que as novas gerações portuguesas adoptaram, cujos indícios estão já no presencista José Régio que, no romance *O Jogo da Cabra Cega*, empreende uma narrativa virada para a problemática da dualidade entre o homem e a superação de si mesmo.

Nem os neo-realistas escaparam, aliás, a esse brilho francês do filósofo prussiano, posteriormente cimentado no “romance-ensaio” género ou forma literária resultante da

aliança entre literatura e filosofia, escrita de interrogação metafísica, a que nos é lícito associar Vergílio Ferreira, Fernanda Botelho ou Almeida Faria. Estes são apenas alguns dos autores que, não ignorando a situação política do país, então sentiram a necessidade de libertar as palavras das suas amarras ideológicas na persecução de projectos onde a aliança entre o Eu e o mundo se construía em torno da metáfora e da alegoria, esculpindo figuras densas, à beira do desespero.

Nietzsche desfez muitos dos nós que limitavam a linguagem, graças a uma forte imagística, contribuindo decisivamente para a renovação da tragédia ao recriar o mito épico do “eterno retorno”, ciclo que em nada se assemelha ao ciclo cristão, que crê na ressurreição. Trata-se, pelo contrário, de uma circularidade que desfaz as sucessivas máscaras ou as substitui por outras, em função de um ideal puramente artístico, concretizado em personagens como Zaratustra, Apolo ou Dionísio. Nietzsche agiu sobre a tragédia enquanto género, compondo obras de grande fôlego: *Assim falava Zaratustra*, *O Crepúsculo dos Ídolos* são algumas das mais significativas. Eduardo Lourenço sintetiza esse ideal artístico ao concluir que “a tragédia *enquanto obra de arte* não é outra coisa que o modo de abolição do trágico” (Lourenço, 1993: 31). A literatura bebeu na fonte do filósofo o pensamento trágico manifesto em conceitos como “niilismo”, “ressentimento”, “a morte de Deus”, entre muitos outros resultantes do seu prodigioso pensamento.

A literatura portuguesa contemporânea teceu e ainda tece os seus textos à sombra desses conceitos, recorrendo à proposta estética de Nietzsche. Alguns escritores portugueses “adoptaram” do filósofo sobretudo o niilismo. Mesmo autores ligados ao Neo-Realismo, como Vergílio Ferreira (que posteriormente se afasta desse movimento), ou Carlos de Oliveira, entre outros, projectaram nas suas obras uma visão trágica e niilista da vida.

A sensação de vazio que se intensificou com o final da Segunda Guerra (lá fora os países reconstruíam-se mas o mundo estava bipolarizado, a guerra não tinha conseguido fazer da democracia um valor universal, e por cá o regime consolidava-se) foi certamente uma das causas que levou a literatura a absorver o pensamento do filósofo. A influência do pensador alemão jamais deixou de se fazer sentir e, já nos anos 60, o ainda muito jovem Almeida Faria em *Rumor Branco* nos dá conta desse desfazer da vida. E nesse contexto de “desassossego” existencial, o épico e o trágico associados ao

romance tendem a afirmar-se, sem todavia abolirem a dimensão lírica enquanto arte de ler o mundo. Enfim, novos modos de olhar a nossa pequena existência, sendo que e eles (os autores), como qualquer mortal, são seres em devir que habitam um mundo em permanente mutação.

3. Somos seres em Devir

A todo o momento, o homem tende a justificar a sua pertença ao mundo, uma necessidade de pertença indissociável da certeza da sua finitude e marcada por um profundo desejo de imortalidade. Fá-lo de muitas maneiras e a literatura não é de todo procedimento menor ou exceção no contexto. Como escreve Harold Bloom em *O Cânone Ocidental*, “Um poema, um romance ou uma peça adquirem todas as desordens da humanidade, inclusive o medo da mortalidade, o qual se transmuda, na arte literária, na demanda de ser canónico (...)” (Bloom, 2000: 32).

O sentido trágico dessa demanda é dúplice para o autor, já que nela se inclui busca pessoal de reconhecimento em vida, e o desejo de permanência para lá da morte física. Em época alguma os artistas são imunes às “desordens da humanidade”, aos receios, transformações e fracassos de uma sociedade em mutação, quer estes se devam a alterações socioeconómicas quer culturais, onde a evolução e a decadência são duas faces da mesma moeda. O ocidente tem conhecido uma evolução exponencial desde os finais do século XIX, contudo essa transformação nem sempre tem sido conduzida no sentido da vida, sofrendo o homem desde então de uma abundância do “ter” em detrimento do “ser”, a que autores e obras dificilmente poderiam eximir-se.

Somos aqui forçosamente impelidos a falar da figura do autor, e, ao invés de Roland Barthes, nós não decretamos “a morte do autor”, ainda que compreendamos o seu significado no contexto do estruturalismo. Sem a figura autoral, restava a obra e nela se encerraria um pequeno universo. A obra seria a essência, o acontecimento quase transcendental a ser considerado. Como escreve Manuel Gusmão, em *Uma Razão Dialógica*, “o afastamento do autor visa a abertura à pluralidade do sentido. Separado do seu autor, por um corte, o escrito já não é obra mas texto”, concluindo então o ensaísta que “o texto, separado e autotélico, pratica o recuo infinito do significado” (Gusmão, 2011: 87). O autor “morre”, nesse sentido, entenda-se, ao dar a obra ao

mundo porque a partir desse momento de susto e glória o texto deixa de lhe pertencer e só no afastamento, até biográfico, ele se abre aos múltiplos sentidos emergentes do acto de leitura.

O autor é Autor quando transcende ou transgride o real que lhe serve de referente; não é o “imitador”, mas pode e deve ser o “fabulador”. Segundo Silvina Rodrigues Lopes, “O conhecimento da fábula é essencial, não só como condição de acesso à literatura mas, de uma maneira geral, para toda a decifração de uma cultura dominada pela alegoria, construída a partir de figuras codificadas que conferem à fábula um carácter a-histórico” (Lopes,1994:121). A fábula faz-nos pertença de algo que nos transcende, árvore genealógica cosmogónica que nos liga aos primórdios da nossa própria humanidade numa linguagem codificada porque alegórica. E é por esse motivo que convocamos a figura do autor, aqui entendido como aquele que participa com a sua “assinatura” (Derrida) no devir do mundo. Enquanto criador, ele dissolve, subverte, transforma esteticamente as realidades existentes, percorrendo um caminho que vai da fábula primordial à fabulação de mundos possíveis.

Neste contexto, quando falamos de autor temos em mente o escritor (não o “escrevente” de Barthes). Ele é a razão de ser do nosso estudo, o homem da palavra escrita, aquele que joga infinitamente com algo tão finito e curto como é o alfabeto, alguém que cria, alguém para quem a linguagem não se reduz ao registo histórico ou social. O autor, mesmo inconscientemente, efabula, cria a partir da memória, uma memória associativa e imaginativa que não tem forçosamente que ser memória de si mesmo.

Pense-se, por exemplo, em Pessoa e no seu *Livro do Desassossego*; nas errâncias entre o passado e presente de Maria Gabriela Llansol; ou, recuando no tempo e passando a outra geografia literária, em Marcel Proust e no seu *À La Recherche du Temps Perdu*. Falamos de memória enquanto tecido de ficções, projecções de um tempo e de um espaço em interacção com outros tempos/espacos por acção de sujeitos historicamente inscritos, passando pelo espaço íntimo do autor e do leitor, sem os quais não haveria literatura¹. A cada romance, em cada obra, tenta-se arrojadamente reter e

¹ Não foi decerto por acaso que Freud deu tanta importância à literatura. Ler e escrever seriam, a seu ver, modos de sublimar as vivências e os medos.

reescrever o tempo e o resultado de tal operação é um reenvio ao já dito e ao por vir, que impele, que empurra para um novo texto.

Manuel Gusmão, aludindo a De Man, sugere “que a literatura enquanto escrita e leitura é um modo, rigoroso e incerto (ou incerto, justamente porque rigoroso), do humano se figurar e se transformar enquanto tal”, acrescentando “que a literatura é uma das maneiras pelas quais pode advir uma auto-transformação ou *auto-poiesis* do humano ou das suas formas de auto-representação” (Gusmão, 2011: 157). Entra-se assim no âmbito de uma “antropologia do literário”, onde a escrita, contribui para a transformação do mundo. Enquanto arte da linguagem, cabe à literatura (neste caso, à literatura nacional) traduzir formas particulares de observação do mundo, indissociáveis da vocação cosmopolita do literário e intimamente relacionadas com o seu “ser linguagem”.

Partilhamos com Deleuze a ideia de que a literatura “é um agenciamento colectivo de enunciação” (1980: 95-140), portanto um fenómeno linguístico (e não só) que, de algum modo interfere com e no mundo. Ela existe enquanto suprimimento de uma falta, ocupa um espaço, um texto preenche-se de ausências. No quadro da nossa reflexão, esse texto é a ficção. Silvina Rodrigues Lopes em *A Anomalia Poética*, define a ficção como “construção de possíveis” (Lopes, 2005: 15); porém, é no derramamento qualitativo desses “possíveis”; que a ficção se torna obra e nessa medida conquista o seu lugar no que conhecemos por literatura.

Já Platão e Aristóteles advertiam para a importância da representação ou dos modos de imitação. Platão expôs as suas teorias nos diálogos que constituem a *República* afirmando, no capítulo III (394c), que “há apenas uma espécie de poesia e de prosa que é toda de imitação (...) que é a tragédia e a comédia” (Platão, 2005: 87). Aristóteles, por sua vez, fá-lo na *Poética*, capítulo (IX, 1451b), ao escrever que “não é o ofício do poeta narrar o que aconteceu; é sim, o de representar o que poderia acontecer” (Aristóteles, 2010: 115). Aos dois filósofos deve a cultura ocidental a primeira tentativa de conceber a literatura como actividade de índole estética. Em ambos, o termo “imitação” desagua naquilo que hoje entendemos por ficção. A Aristóteles voltaremos lá mais à frente.

Operando ou subvertendo os fios do tempo, atando e desatando, tecendo enredos, inventando vidas, a ficção entra na história e na literatura como filha pródiga, desde logo porque a sua tarefa de construtora de imaginários desloca constantemente as

convicções epistemológicas desses saberes. A ficção lida com a indizibilidade, com a “não certeza”.

Silvina Rodrigues Lopes, ainda em *A anomalia poética* e dialogando com Calvino, equaciona a possibilidade de “a literatura responder acima de tudo a uma consciência aguda de limites, consciência de mortalidade, ou melhor, de morrer em cada instante como único vestígio da experiência – marca de memória, na memória, que permanece expectante e imperceptível na linguagem que em nós se deteve para passar” (Lopes, 2005: 140). Reconhecem-se limites do lado do autor, do leitor e do próprio texto: no primeiro caso, a finitude que nos mantém em suspenso; no segundo, o leitor nunca o é de uma totalidade porque só acede a partes de mundos; por fim, nem todas as obras se inscrevem no cânone literário. Os limites são pois co - extensivos ao universo da criação literária e, sem paradoxo, condição da sua ilimitação.

Esta podia perfeitamente ser a síntese do nosso ponto de vista enquanto seres em permanente devir. Pela escrita, tentamos perenizar a nossa presença no mundo. Já que o homem é o único ser marcado pela consciência da sua morte, o que o faz morrer diariamente. A arte tem assim uma dupla função: por um lado, como instância criadora de supra - realidades; existe como fuga, por outro, legitima e caracteriza a esperança e o desejo de permanecermos para lá das fronteiras da nossa condição de seres destinados à morte. A existência dominada por uma tal clarividência é à partida trágica; o épico e o trágico, na narrativa, são a seu modo, expressões dessa angústia maior.

A finalizar, fazemos por isso nossas as palavras de Eduardo Lourenço: “O trágico da literatura é aquilo que ela não pode encobrir e *sempre está encobrindo à medida que existe*” (Lourenço, 1994: 37). Algo que nos lembra Pascal, para quem a arte era a ambiguidade que melhor apreendia a natureza humana, desvelando-a e encobrindo-a na sua natural contradição.

4. Um novo paradigma estético?

Não existem géneros estanques, nem modos literários puros. A linguagem é matéria privilegiada da escrita que, todavia, a ela não se reduz. Citemos a propósito Käte Hamburger, em *Logique Des Genres Littéraires*: “De todos os materiais da arte, apenas a língua é capaz de produzir a aparência da vida, quer dizer de personagens que

vivem, sentem, pensam, falam e se calam”². É por esse motivo que a língua tornada arte transgride e recria o mundo a que se reporta, ou seja, persegue a expressão do indizível, do que não pode ser nomeado à luz da realidade, porque tal gesto pertenceria ao campo da razão. Sublimar o mundo e a vida não é ocultar, é aceder à possibilidade do encontro sem culpa e sem mágoa, num gesto que congrega a tragédia do Eu e a tragédia colectiva. Cada nação tem, nesse sentido, o seu drama próprio a resolver. Nós, os portugueses, não somos naturalmente excepção.

A partir dos anos 80 do século XX, o épico e o trágico reencontram o seu espaço na literatura portuguesa contemporânea, não como os conhecemos no passado, mas reinventados. Na realidade, os autores portugueses têm, consciente ou inconscientemente, vindo a compor narrativas onde, não raras vezes, se conjugam o épico e o trágico. Assistimos, também nós, a um regresso à História, e compreensivelmente (entre outros horizontes) à sua associação rememorativa à guerra colonial e à descolonização, como eventos potenciadores de memórias e fracturas, quase sempre acompanhadas de sentimentos de perda.

As colónias foram, sobretudo a partir dos anos 60, um lugar misto de frustração, opressão e medo, porque houve uma guerra que implicou a interrupção e a perda de muitas vidas, que partiam de Lisboa e jamais regressavam iguais. No entanto, para aqueles que lá viveram e nasceram os sentimentos são diferentes: esses sentem que perderam a pátria, não faltando quem se sinta ou tenha sentido injustiçado, abandonado.

A literatura acolhe e transforma essas realidades, até porque muitos dos escritores que entre nós escreveram e escrevem sobre África e sobre a guerra colonial estiveram lá como militares, ou são descendentes daqueles que, durante muitos anos, foram identificados como “retornados”. Das duas experiências, ambas traumáticas, têm saído narrativas onde esse passado é ridicularizado, sublimado, ou substituído por uma felicidade imaginária. Em todas, provavelmente, se faz o luto e a catarse de sonhos quebrados. Por fim (não interessa iludir a história) Portugal regressou às suas fronteiras naturais e a um espaço europeu. Quando perdemos a Índia, o regime proibiu qualquer manifestação sobre essa perda – ferida que nunca chegou a sarar – e, a partir desse dia, o Império iria estar sempre em perda.

² Tradução nossa, da versão francesa de Pierre Cadriot: “De tous les matériaux de l’art, seule la langue est capable de produire l’apparence de la vie, c’est-à-dire de personnages qui vivent, sentent, pensent, parlent et se taisent” (Hamburguer, 1986: 72).

Entre os muitos romances que tratam a questão, podemos referir *As Naus* de Lobo Antunes, onde o desenrolar da narrativa nos faz deambular entre o tempo das descobertas e o fim do colonialismo e onde as personagens são cicatrizes dos antigos marinheiros, usam os mesmos nomes, mas são tudo menos heróis. Também aqui vemos a paródia como modo de ocultar as lágrimas, entre tonalidades apologéticas ou de alguma forma exacerbadas. Outro tanto se poderá dizer de Lídia Jorge em *Costa dos Murmúrios*, ou de João de Melo, que continua a sua saga africana com o romance *Gente Feliz com Lágrimas*, e sem dúvida de Almeida Faria, em romance que analisaremos mais à frente, cujo protagonista parte para o Brasil em busca de uma vida nova e, posteriormente, para África para morrer nos braços da mulher amada.

Estaremos perante um novo paradigma estético? Certo é que o épico e o trágico conheceram novos caminhos na literatura portuguesa contemporânea, com algumas excepções, onde sobressaem, em nosso entender, escritoras como Augustina Bessa Luís ou Maria Gabriela Llansol: enquanto a primeira permanece fechada num registo simultaneamente simbólico e barroco, indiferente a correntes e a modas, a segunda procura aceder ao inominável, à mutabilidade dos momentos, recorrendo a uma prosa profundamente poética. Com efeito, não assistimos à “morte” desses dois géneros, ou, melhor dizendo, desses dois modos literários, mas a uma recriação que os desloca do mundo exterior para o interior no espaço da ficção romanesca, ou seja, a História pode ser convocada e marcar presença, no entanto é o interior do homem que domina a cena: as suas tragédias íntimas, as suas fraquezas, as suas ilusões, os seus desejos, o ridículo, o tédio, a melancolia, o desespero e a imensa solidão do homem contemporâneo. O que nos leva igualmente a pensar na possibilidade de estarmos a assistir, não a um novo existencialismo, mas a novas formas de existir com repercussão literária.

O épico e o trágico, mais do que ferramentas estéticas ou recursos para contar uma história, traduzem, no caso vertente, a ontologia de uma nação que se tem perdido em viagens quiméricas. São dois pólos da mesma diáspora, diáspora de homens que não cabem no seu grão de areia.

Virá talvez a propósito lembrar o texto de Hannah Arendt, *A Condição Humana*, onde a filósofa reflecte sobre o tema logo no primeiro capítulo, comentando a euforia do povo americano quando o homem conseguiu, pela primeira vez, manter um sofisticado satélite a girar em redor da Terra. Escreve a autora: “A reacção imediata, expressa

espontaneamente, foi de alívio ante o primeiro “passo para libertar o homem da sua prisão na terra” (Arendt, 1958: 11-12). Não vamos aqui debater a tese de Arendt, que então entendia “A Terra” como “a própria quinta essência da condição humana” (*id.*). Convocamo-la sim, porque ela nos ajuda a compreender que a necessidade de extravasar fronteiras não é um drama exclusivamente português, é um drama da humanidade. Porém, a nossa literatura, ao invés de outras por esse mundo fora, sofre, em nosso entender, de uma dependência que diríamos paralisante daquilo que jamais voltaremos a ser. Exemplo de um espírito completamente diferente do nosso, oriundo também de um pequeno país, é o *Ulisses* de James Joyce, que nos leva numa viagem épica e desdramatizada.

Entendemos que o épico e o trágico, a milhares de anos da teorização de Aristóteles na *Poética*, interagem na ficção romanesca contemporânea com outros modos literários, em romances tanto de carácter histórico como dramático ou até biográfico. Käte Hamburger, ao reflectir sobre as diferenças entre a epopeia antiga e a literatura contemporânea, evidencia o carácter simbólico da ficção moderna, ao invés do que acontecia outrora na epopeia, onde as personagens eram elas mesmas agentes dos acontecimentos (1986: 157).

Não podemos entretanto deixar de notar a afirmação do trágico em detrimento do épico na civilização contemporânea, talvez por termos consciência de que o acontecimento mais marcante das nossas vidas é a morte, uma morte pautada pela ausência de Deus, já que o homem está cada vez mais entregue a si mesmo e ao seu destino, sem deuses. E essa é uma tragédia a que não nos podemos furtar. Segundo Madelénat (1986:126), na epopeia clássica assistíamos ao confronto dos heróis com o mundo, enquanto na tragédia essa confrontação acontecia entre “eu e o mundo, e no interior do eu”, o que tinha repercussões na caracterização do herói, questão que ocupou os gregos e que ainda hoje permanece controversa. Porém, entendemos que essa dúvida poderá ser, se não superada, explicada pela dualidade inerente ao ser humano, em que coexistem a necessidade de se compreender a si mesmo e a de se projectar no mundo, participando nele. Nessa tensão vive o homem moderno, para quem o mundo constitui simultaneamente casa e obstáculo à manifestação do seu ser mais profundo, na sua condição de actor que permanentemente representa o seu papel numa sociedade de espelhos.

II: Almeida Faria

1. O escritor contido e a contenção da escrita

L'explicitation continue vers l'ouverture risque de s'enfoncer dans l'autisme de la clôture (...)

Derrida

Rumor Branco, o primeiro romance de Almeida Faria, publicado em 1962, mereceu da Sociedade Portuguesa de Escritores o prémio Revelação desse ano. Tinha o autor então 19 anos e um contacto relativamente recente com a literatura já que, como disse em entrevista a Marcello Sacco³, lera pela primeira vez um romance quando tinha 16 anos e frequentava então o Liceu de Évora, sendo aluno de Vergílio Ferreira, figura marcante na formação da sua personalidade literária. Almeida Faria, nome por que é conhecido José Mira de Almeida Faria, nasceu numa família da média burguesia rural, filho de um pai com ideais democráticos, como se lê ainda na entrevista.

Livro inicial que muitos quiseram filiar no *Nouveau Roman* (talvez assim seja, quer no que se refere à construção narrativa deliberadamente caótica, quer no que toca à irreverência da linguagem aliada a uma pontuação singular), *Rumor Branco* esboça isso sim, e quanto a nós positivamente, a problemática de um Eu no mundo mais próxima do existencialismo que entre nós tinha então como figura principal o romancista Vergílio Ferreira, mas notoriamente atenta à vida quotidiana, às desigualdades, ao despertar para outras realidades. Do nosso ponto de vista, estamos perante uma história (ou histórias) ainda com rasgos neo-realistas – embora o autor tenha considerado *Rumor Branco* “o primeiro romance anti neo-realista” em entrevista a Michel Host, publicada no jornal *Letras & Letras* em Julho de 1992 – um romance abundante em aliterações e anástrofes, que a pontuação transgressiva reforça, imprimindo-lhe um ritmo quase poético. Trata-se, em última instância, de um romance a tentar os caminhos da metafísica e da

³ Entrevista datada de 2007 e inserida, em apêndice, Á dissertação de Mestrado do entrevistador: A Família e o Erotismo – Figuras da “Trindade” na Obra Narrativa e Teatral de Almeida Faria.

problemática existencial. Dito de outra forma: um romance imperfeito, ousado, e ao mesmo tempo cheio de frescura, na sua abertura à plurissignificação.

Convocamos esse livro inicial, porque o lemos como abertura ao que se seguiria, a começar pelo título, *Rumor Branco*, que, por um lado, nos remete para a música que tão importante virá a ser em obras posteriores e, por outro lado, plasma a situação política do Portugal de então, onde tudo era sussurrado, onde era proibido dizer, onde por vezes o silêncio feria mais o regime do que a palavra, ao coloca-lo perante a evidência dos seus próprios limites. No prefácio ao livro, escreve Vergílio Ferreira: “Diria eu que é sobretudo uma voz; e que mais do que uma voz ele é claramente o seu tom”, uma voz “tentando emergir até à claridade do sol” (cf. Faria, 1992:10). Há também a referir convocação do texto bíblico logo no Fragmento I, fazendo a ponte entre o mito da criação, segundo a tradição judaico-cristã, e o homem perdido nesse mundo já criado, em busca, não de um sentido, mas de sentidos para os múltiplos labirintos da vida.

Poucos são os escritores que conseguem a simbiose entre o real ficcionado e o texto bíblico, elevando desse modo as suas obras a um patamar superior, não por remeterem para o primeiro texto da cristandade (pois tal acontece em muitos outros autores) mas porque assim nos colocam perante o homem por inteiro, com os seus demónios, medos e desejos. Existe como que um grito contido que se vai libertando ao longo dos romances que compõem a Tetralogia Lusitana, culminando nas duas peças de teatro que a convocam, libertando enfim e de pleno direito as “vozes”. E a música está lá em potência, como uma deusa pagã à espera do seu momento, nas vozes que um dia contracenarão de viva voz, vozes pressentidas nos monólogos e nos solilóquios, por exemplo, no romance *A Paixão*.

Falamos de contenção, de um “escritor contido”, porque desde logo, e entre outros aspectos, Almeida Faria não gosta da pressão subjacente à publicação, como lemos na entrevista em referência:

Se escrever é para mim vital, publicar não é muito divertido, a ponto de ter passado treze anos sem publicar romances, e de sete anos se terem passado entre a publicação de *Cavaleiro Andante* e do romance a seguir. Estas datas têm, também elas, alguma coisa de pitagórico. Amo muito o silêncio, e se admiro Pessoa, é não apenas pelo seu génio, mas pela sua recusa de fazer uma carreira literária (1992: 14).

Cinquenta anos depois do seu primeiro livro, Almeida Faria é ainda quase desconhecido, até para algumas pessoas ligadas à vida literária. Tal facto tem certamente mais do que uma causa, sendo que uma delas será provavelmente a sua independência em relação ao meio editorial. Além disso, Faria propõe-nos viagens que interferem e se chocam com os caminhos mais imediatos de Abril, conferindo dimensão trágica em pauta épica aos breves contentamentos chegados com a Revolução. Ao desconstruir esses acontecimentos, o escritor fixa-nos à triste realidade: não só a nação é a personagem sofredora nos seus textos, como também nós lá cabemos como deuses derrubados. Almeida Faria tem também formação filosófica, o que, de certo modo, nele impõe grande disciplina à linguagem, “por dar demasiada importância ao conceito”, como refere ainda na entrevista a Marcello Sacco.

O escritor trabalha em profundidade os seus textos, lapidando-os em cada reedição. Por exemplo, *Rumor Branco* tinha inicialmente 170 páginas, enquanto a quarta edição, datada de 1992, tem cerca de 114. Para o autor, não existem assim versões definitivas, o texto está sempre em aberto como ferida que não sara.

A qualidade de um autor não se determina aliás pela extensão da obra dada a público, pelo critério da quantidade ou da regularidade da publicação. Se existem excelentes escritores prolíficos em todos os aspectos, muitos outros declinam essa necessidade, recusando-se a trabalhar sob constrangimento editorial, como é o caso de Almeida Faria. Há ainda eventualmente a considerar a sua necessidade de silêncio, que, no contexto, é o solo de onde brota a palavra. O silêncio, ao invés de vazio, pode ser uma forma de pensamento.

A escrita de Almeida Faria surge marcada por uma contenção que, segundo o nosso ponto de vista, é sinal de manifesta qualidade estética. As suas narrativas parecem construídas palavra a palavra como se a cada uma delas correspondesse uma ideia, um conceito convergente para a contenção harmónica do todo. O autor tenta depurar cada frase até ao seu registo essencial, ao seu significado mais profundo, lemo-las como se fossem as derradeiras hipóteses de nomear, ou de dizer as coisas e o mundo. As personagens estão lá, mas não têm rosto (André, Moisés, João Carlos, ou qualquer outra personagem), são visíveis também, embora não só, como rostos de Portugal. Isto é, cada uma delas representa muitas outras, significa para além de si mesma, porque as narrativas de Almeida Faria não pretendem identificar um “este” ou um “aquele”, não

são um “como se”⁴. Elas correspondem a um desígnio que não se confina a determinados lugares, nem a um tempo específico, e são reforçadas pela intertextualidade com os nomes bíblicos.

O sentido dos romances que compõem a Tetralogia Lusitana é indissociável dos ciclos mítico-temporais que mapeiam a própria existência, como sinalizam a morte do cordeiro ou o fogo no romance *A Paixão*, em perfeita sintonia com a alegoria bíblica; há depois a clara ruptura concretizada na fuga de João Carlos da casa paterna, recorrentemente aludida em *Cortes*, assim como a morte do Pai em *Lusitânia*. O ciclo conhecerá o seu fecho com a errância e morte do primogénito, André, na mítica e para sempre perdida África no romance *Cavaleiro Andante*, o último da Tetralogia Lusitana.

Do nosso ponto de vista, o recurso ao monólogo tanto em *A Paixão* como em *Cortes* e, posteriormente, o registo epistolar presente nos romances *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante* contribuíram decisivamente para a depuração da economia narrativa ou, melhor dizendo, para a contenção do texto, na medida em que ambos os procedimentos permitiram que se prescindisse da presença do narrador na apresentação das personagens e na regulação explícita do processo narrativo. Na Tetralogia condensa-se um período da nossa história, bem como a experiência da viagem, dentro e fora de Portugal, em diálogo com o período áureo dos Descobrimentos. Assistimos ainda, e isso é talvez o mais importante, à viagem pelo interior do ser.

Se pensarmos na imensidão de páginas que outros dedicaram à materialização das suas sagas, percebemos até que ponto o universo diegético de Almeida Faria é um paradigma de contenção, sem que tal se tenha alguma vez traduzido em empobrecimento de sentido. E isso só acontece quando as qualidades do escritor se

⁴ Este “como se” surge aqui em relação directa com o pensamento de Vaihinger no âmbito da sua “Filosofia do como se”, porque esta se enquadra na interpretação que fazemos da ficção de Almeida Faria. Ou seja, mais do que ficcionar ou imaginar uma realidade (sem deixar de o fazer), o escritor confronta-nos com um projecto ético, uma “fenomenologia da consciência”; um quadro onde a ficção acontece como factor de ruptura com os dogmas, com o instituído.

Estamos conscientes de que o pensamento filosófico de Vaihinger foi objecto de muitas críticas, sobretudo devido ao uso do termo “ficção” enquanto representação de “ideia” e abertura a uma “fenomenologia da consciência”. Pensar, conceptualizar, são modos de desocultar realidades existentes, de desvendar mundos, potenciando consequentemente outros pontos de vista. Algo que não aconteceria se não houvesse pensamento, e este não existiria sem a capacidade ficcional do homem.

combinam com um sólido conhecimento das coisas do mundo, dos homens que o compõem e das crenças que lhes são próprias.

A retórica sóbria, mas poderosa do não dito, a “linguagem muda” de que nos fala Manuel de Gusmão na introdução a *Cortes* (Faria, 1986: 12), permite-nos fazer múltiplas leituras, desde logo do título. Nesse sentido, enquanto os dois primeiros romances da Tetralogia espelham bem a impossibilidade política de dizer, os seguintes colocam-nos ante a incomensurável solidão e o sentimento de vazio das personagens bem patente em casos como os de Piedade, Marina (mãe) ou Moisés, por exemplo.

Os curtos romances de Almeida Faria não se esgotam numa leitura de Portugal à luz de Abril. Por eles passam mágoas e grandezas, viagens exteriores e interiores que em muito extrapolam essa primeira leitura, aquela que tem sido mais comum. Prevalece neles a diversidade de sentidos (que distingue as grandes obras das obras vulgares), numa densidade simbólica pautada pelo uso de uma linguagem erudita, por vezes quase barroca (sobretudo no romance *A Paixão*), que oscila entre o alegórico e o onírico, libertando o texto de leituras datadas. Os textos de Faria estão para lá do acontecimento histórico, como se cada página fosse um livro a inquietar os nossos sentidos e os nossos valores. Sendo assim, cumpre não incorrer em excessos interpretativos ou aberturas infinitas. Neste contexto, damos voz a Derrida que escreveu em *Marges de la Philosophie*, retomando a citação em epígrafe “A explicação contínua no sentido da abertura corre o risco de se afundar no autismo da clausura” (tradução nossa).

A contenção é em Almeida Faria um modo de fazer literatura, uma literatura avessa a padrões fixos. Na Tetralogia Lusitana detectamos três narrativas que se desenvolvem paralelamente umas às outras: a da ancestralidade do homem, a da família que habita Montemínimo e a desta nação, Portugal. Se colocássemos a hipótese de reconhecimento de uma síntese estética, ela centrar-se-ia nas duas peças teatrais *Vozes da Paixão* e *A Reviravolta*, porque são elas que, a nosso ver, dão voz ao silêncio e à solidão concretizada nos monólogos interiores e exteriores que compõem os romances.

Mas o aliciante e o perigo de qualquer análise crítica consiste precisamente na delimitação dos meios que balizam a qualidade das leituras feitas. Se o deslocamento do sentido é necessário, pois sem ele não haveria outras leituras, é também esse o risco que cabe a cada intérprete assumir. O risco por nós assumido passa pela convicção de que a

contenção patente nos romances de Almeida Faria abre os seus textos a múltiplas leituras, em que se destaca a coexistência do épico e o trágico.

2. Uma escrita poética

A contenção de Almeida Faria traduz-se numa prosa elaborada e profundamente poética. Lembremos Ricoeur que tratou o tema em diversos escritos, de entre os quais destacamos *Du texte à l'action (Do Texto à Acção)*, onde defende a ideia de que a linguagem poética é mais enriquecedora do que a descritiva, devido à sua capacidade metafórica e transgressora (Ricoeur, 1989: 24). Como ele próprio assinala ainda, em *Teoria da Interpretação*, “um símbolo refere sempre o seu elemento linguístico a alguma coisa mais” (Ricoeur, 1976: 65).

Quando, por exemplo, lemos no primeiro fragmento de *Rumor Branco*: “há trevas à tua volta e tu não és, serás um dia” ou “o futuro continuará ao rés das águas que não são vogando” (AP: 21), a densidade simbólica dos enunciados é evidente. Da mesma forma quando no romance *A Paixão*, na entrada referente a Piedade se alude ao texto bíblico – “assim o percorreu envolta em trevas, por semanas santas que duraram séculos” (PA:13) – é indeclinável o enriquecimento próprio das ressonâncias alegóricas. Se em *Rumor Branco* tínhamos já uma prosa poética, no romance *A Paixão* ela adquire outra consistência.

Não podemos ignorar aqui a importância do Romantismo e sobretudo, de Hölderlin – poeta romântico estudado e admirado pelo nosso autor – poeta para quem a linguagem era “o mais perigoso dos bens” (Lopes, 1994: 192). A obra de Almeida Faria, mais do que o “perigo”, reflecte o valor, a importância da linguagem, como artefacto que projecta e põe o homem em contacto com o mundo, pela exposição das suas contradições e expectativas.

A tarefa do intérprete é desbravar os múltiplos sentidos potenciados pela metáfora poética. A prosa poética de Almeida Faria desafia-nos a aceder ao “significado último”, quase ontológico, das existências enquanto partes de um texto - mundo. No discurso narrativo do autor, as personagens ganham autonomia como se fugissem ao controlo do seu criador. Estão lá como personagens narradoras e quase sempre em situação-limite.

São presenças plasmadas em rostos indefinidos, em gestos ambíguos, cujos corpos manifestam modos de ser. Vidas fragmentadas, as personagens de Almeida Faria estão sempre em débito com a vida, todas elas estão comprometidas com um destino que começou lá atrás, num tempo onde a felicidade já não tinha lugar, a não ser sob o céu lavado da memória que romantiza um “ter sido outrora” naquele ou noutro lugar.

Sem o recurso à metáfora poética, os romances de Almeida Faria dificilmente poderiam transmitir uma tal intensidade em tão poucas palavras. A narrativa breve e contida não significa incapacidade criativa ou contingência, é, pelo contrário, o resultado de muito trabalho, de uma exigência estética muito pronunciada, e de uma prosa claramente depurada, que não desmente a formação filosófica do autor. Depois de *Rumor Branco*, os romances de Almeida Faria aproximam-se do romance-ensaio, não nos moldes do seu mestre Vergílio Ferreira, cujos romances se inscrevem num universo de pessimismo enquanto Almeida Faria tende, a nosso ver, para a luz, para a esperança. É sobretudo o caso de *A Paixão* e *Cortes*, onde cada capítulo funciona como um pequeno ensaio, a partir do qual as personagens se expõem ou são expostas, num registo muito próximo do existencialismo. Mesmo na escrita epistolar predominante em *Lusitânia* e em *Cavaleiro Andante*, se sente essa preocupação existencial.

Ainda a propósito do legado romântico (sobretudo do alemão) na obra de Almeida Faria, são pertinentes as palavras de Silvina Rodrigues Lopes sobre o pensamento de Walter Benjamin:

Segundo Benjamin, toda a filosofia romântica da poesia confina na importância conferida à prosa, o que leva a afirmar, numa fórmula-síntese: “A ideia da poesia é a prosa”. A compreensão desta fórmula passa pela relação que através dela Benjamin estabelece entre os românticos e Hölderlin, encontrando neste poeta um princípio equivalente, o da “sobriedade da arte”. Entendendo o prosaico como metáfora do sóbrio, o que ressalta é a importância conferida à lucidez e a recusa do êxtase, do entusiasmo, do conceito tradicional de beleza, do juízo fundado no sentimento (Lopes, 1994: 190).

Almeida Faria está entre esses autores e esse horizonte estético revela-se tanto na estrutura dos romances como no tratamento dos temas. Ao nosso autor poderíamos muito bem apor a frase- síntese de Benjamin: “A ideia da poesia é a prosa”, como a escrita dos seus romances confirma abundantemente. Outra herança significativa

oriunda do romantismo, prende-se com o carácter fragmentário da sua escrita. Enquanto nos romances *A Paixão* e *Cortes* temos o monólogo (as personagens dizem-se sem mais preâmbulos), fragmento tão ao gosto dos românticos Schlegel e Novalis, em *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante* temos a estrutura epistolar, em voga desde a segunda metade do século XVIII. As cartas são, a seu modo, fragmentos de vida também, deixando sempre um resto de ser, são abertura e expectativa.

Por outro lado, há, sobretudo na *Paixão*, a salientar a intertextualidade com o texto bíblico, com os ciclos da vida, com os ciclos do dia (manhã, tarde, noite), igualmente um tempo secular onde enraizamos o nosso ser. De que a saga, o mito e o herói são símbolos. Assistimos a um trajecto em que a epopeia e a tragédia repercutem as angústias da sociedade do nosso tempo. E Almeida Faria não deixou de ser sensível a uma estética que privilegiava a aliança entre o pensamento e a sua expressão, recorrendo à poetização da linguagem como forma de maximizar a tensão o meio de atingir a máxima tensão imagística.

A carga poética dos romances em análise atenua, a desolação existencial que perpassa cada frase, cada monólogo, manifestando-se onde pareceria mais improvável, como acontece no romance *A Paixão*, no capítulo em que Piedade faz desfilar as suas mágoas e deveres, descrevendo a galinha morta “dentro do alguidar a cabeça entre as asas como um sono” (PA:13), são analogias e imagens como esta (“como um sono”) que marcam a diferença, que fazem da obra de Faria uma obra de excepção.

III. A obra em aberto

1. Contenção épico trágica em *A Paixão*

(...) penso que agora se tornou evidente o que antes não fui capaz de te demonstrar, a saber, que há apenas uma espécie de poesia e de prosa que é toda de imitação, como dizes, que é a tragédia e a comédia; uma outra, que consiste na narração pelo próprio poeta – que a encontrarás sobretudo nos ditirambos; e outra ainda, formada de uma mistura de ambas, que se usa na composição da epopeia e de muitos outros géneros, se bem me faço compreender.

Platão, *República III* - 394 c.

Apesar de todas as reservas dirigidas à arte em geral, a que Platão se referia como ilusão, este excerto da *República* não deixa de conformar um certo pensamento sobre o que é a escrita. E dele podemos extrair dois dados capitais: a percepção da escrita como imitação e a sua classificação em géneros. Não podemos nem devemos ignorar o enquadramento histórico-cultural do texto, o facto de se tratar de um dos momentos fundadores daquele que vai ser o longo caminho dos estudos literários, potencialmente infinito na medida em que a literatura é acontecimento em si “imperfeito” num mundo em aberto. O tema será posteriormente tratado por Aristóteles na *Poética*, onde se enaltecia o valor educativo da escrita.

Muitos séculos depois, escreveria Hegel na *Estética* (1993: 598) que “a poesia épica⁵ cede definitivamente o seu lugar ao romance”, confirmando assim a mutabilidade dos registos literários e a sua deriva para outras modalidades de escrita historicamente inscritas. Posteriormente, Lukacs retomaria essa ideia, escrevendo: “O romance é a epopeia de um tempo onde a totalidade extensiva da vida deixa de ser dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido da vida se tornou problema,

⁵“(…) a poesia épica, renunciando aos grandes acontecimentos nacionais, refugiou-se na esfera mais estreita e limitada dos acontecimentos domésticos, no campo e nas pequenas cidades, para nela encontrar temas próprios para uma exposição épica” (*ibid*: 606).

contudo não deixou de visar a totalidade” (tradução nossa)⁶. Segundo Lukacs, o romance contemporâneo já não se esgota no entretenimento, tenta responder a uma sociedade fragilizada. Não é a epopeia enquanto género conforme a codificaram Homero ou Vergílio, destinada a relatar a grande aventura do herói que se desloca em busca de outros mundos, enfrentando deuses e toda a espécie de adversidades. O romance contemporâneo reflecte o desencanto de uma sociedade cada vez mais complexa que deixa o homem entregue a si mesmo, e nesse sentido continua a “visar a totalidade”. É nessa reflexão que se começa a insinuar o romance trágico.

O advento do romance burguês no século XIX implicou assim, para muitos a morte da epopeia, desde logo porque aquele visava um público burguês em ascensão, enquanto a poesia épica tinha os seus receptores nas classes mais cultas. Contudo, do nosso ponto de vista, o romance redimensionou e deu um novo fôlego a esse imperativo épico, tendo para isso contribuído um outro olhar sobre a História, um certo nacionalismo que foi crescendo à medida que alastrava o espírito da Revolução Francesa por toda a Europa. Os românticos, em particular os românticos alemães, evocaram os gregos, não para imitarem os seus heróis ou por acreditarem nos seus mitos, (pois sabiam que esse era um tempo sem regresso), mas porque os gregos representavam para esses idealistas, a força vital que a Europa entretanto tinha perdido.

Nesse sentido, a epopeia não foi uma viagem perdida para a contemporaneidade. Segundo Hegel, “a epopeia quando narra qualquer coisa tem por objecto uma acção que, por todas as circunstâncias que a acompanham e as condições nas quais se realiza, apresenta inumeráveis ramificações pelas quais contacta com o mundo total de uma nação ou de uma época” (1993: 573). A actualidade de Hegel está na ligação que estabelece entre a matriz mítico-religiosa de uma nação e o seu devir quotidiano, onde o passado permite compreender o presente. Da epopeia sobrevive o épico, como força motriz de uma literatura que se desloca do seu eixo original, onde os heróis combatiam os deuses e as forças que se opunham aos seus desígnios de conquistadores, para, ainda que respeitando essa origem, participarem de um outro tempo-espço.

A *Paixão* inscreve-se nesse registo herdado do passado, mas sem a ele se limitar. Fá-lo numa narrativa onde todos os elementos são chamados à colação, os objectos dizem

⁶“ Le roman est l’ épopée d’un temps où la totalité extensive de la vie n’est plus donnée de manière immediate, d’un temps pour lequel l’immanence du sens à la vie est devenue problème mais qui, néanmoins, n’a pas cessé de viser à la totalité “ (Lukacs, 1963: 49).

seres e os seres (personagens) precisam dos objectos para se dizerem, intersecções que em muito contribuem para a tensão poética. Óscar Lopes no prefácio ao romance captou muito bem essa herança telúrica e ancestral, aliada a uma prosa poética, manifestamente devedora do *Nouveau Roman*:

Almeida Faria escreveu um poema épico, deveras, porque todas as suas descrições, todas as suas enumerações, todas as suas variações imaginárias e baseadas na hipótese da situação e subjectividade humana atribuídas a Piedade, a Arminda, a João Carlos, a Jó, etc., tecem um diálogo entre os objectos como objectos e os objectos como sinais; porque o cruzamento entre as diversas vivências cíclicas do tempo concreto, ou vivido, recorda no leitor a ânsia interrogativa sobre *o de agora e o de sempre sobre o que se repete e o que é realmente novo (...)*” (PA: 11).

A epopeia enquanto género ou forma literária pode ter visto o seu ocaso com o advento do romance burguês, contudo a matéria-prima permanece: o homem. Enquanto existirmos, o épico fará parte do nosso imaginário e da nossa vontade de sobreviver ao desconhecido, projectando-nos no mundo, e mesmo agora feita de temporalidades múltiplas. Quando evocamos, simulamos ou imitamos vidas, estamos a criar raízes e a fixar o chão que baliza a nossa realidade e a nossa insatisfação.

O romance *A Paixão* remete para a tradição judaico-cristã e reporta-se ao texto bíblico de diferentes formas e a vários níveis. O título reenvia desde logo, à Paixão de Cristo; a acção, por seu turno, decorre num único dia (Sexta-feira Santa) e a maioria das personagens tem nomes de inspiração bíblica, por fim, a narração retoma vários episódios relativos a esse texto primevo do cristianismo (a morte do cordeiro, o fogo), assim como outros directamente ligados aos rituais da igreja católica (a procissão). Há ainda um conjunto de elementos, associados a simbologias como a da árvore por exemplo, que nos autorizam a defender a tese de que estamos perante um texto tendencialmente épico.

Trata-se de uma saga familiar marcada pelo confronto entre gerações, num país fragilizado tanto política como socialmente, sacrificado e desgastado por uma guerra onde os jovens são também, a seu modo, cordeiros imolados em casa e em destinos longínquos que nada lhes dizem, num drama que isola o país do resto do mundo.

Em suma, o segundo romance de Almeida Faria tem tanto de alegórico como de simbólico, contribuindo para tal uma linguagem densa e metafórica escandida em monólogos que dizem a incomunicabilidade reinante e o silêncio magoado das personagens. Dessa contenção épica se faz o romance, sendo o seu núcleo crucial o sacrifício do cordeiro porque esse gesto, que representa o passado, a ancestralidade, as raízes de um clã, é também gesto de salvação (a imolação do cordeiro simboliza a aniquilação do pecado do homem). É e ainda um hino à Primavera e oferenda em prol das colheitas. A beleza do texto é, aliás, outro dos seus atractivos:

(...) hoje é o dia; na vila haverá vozes, altas e lamentosas, dos animais que morrem; imolarei também; ele é, o nosso cordeiro, como as palavras mandam; sem mancha, macho, dum ano; agora vou matá-lo, dentro da madrugada; num golpe brusco, grave, lhe abrirei a garganta, com a faca que gargantas abriu já antes desta, que a sóis outros brilhou iguais ao de hoje, que outrora se cobriu do mesmo sangue; depois caminharei para os canaviais que se assustam ao vento e cujas folhas cantam o seu desassossego e com a faca tinta do sangue do carneiro eu cortarei um tubo na própria cana verde e nele aplicarei os lábios e sentindo o aroma fresco e leve insuflarei a pele do carneiro e ela se encherá como de dor e o esfolarei e em seguida o tomarei pela cauda e pelos dois cornos tenros e das árvores o hei-de pendurar pelos dedos e ele dará às folhas o último arpejo e lhe descerrarei o ventre desde a base do queixo até ao escroto e amoravelmente meterei as mãos no interior das vísceras e um calor antigo me subirá dos braços para a boca e a boca saberá o cheiro do sangue e depois as tripas rolarão para a terra em que o sangue começa a empapar e esfolado o borrego a sua cabeça é uma mancha roxa de mandíbulas longas e feito este trabalho cortarei um pedaço de carne doce ao lado e sobre as brasas prepararei a carne e com pães ázimos e alfaces festejaremos a preparação da Páscoa e depois que tivermos comido lavaremos as mãos nas águas da ribeira e juntos, mãos nas mãos, sós partiremos pela planície; será na primavera; no princípio de tudo; e o sol cairá sobre as nossas cabeças quando enfim alcançarmos as portas da cidade; são coisas de direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade (PA: 14-15).⁷

O protagonista deste episódio, que ocupa quase todo o segundo capítulo do romance, é o jovem João Carlos, estudante de Direito. Este belíssimo trecho, quase todo extraído do livro do *Êxodo*⁸, confere ao romance a sua alma: por outras palavras, ao convocar para a contemporaneidade um texto bíblico, o autor prepara o leitor para a tragédia ao mesmo tempo que lhe confere a dimensão épica de executante dos ritos perdidos no tempo. “A revivificação do mito” (PA: 13), como muito bem lhe chamou Óscar Lopes,

⁷ Entre a primeira edição consultada neste trabalho e as posteriores, encontrámos divergências, que, no nosso entender, advêm mais da maturidade literária do autor do que resultantes da liberdade de Abril de 1974.

⁸ Livro pertencente ao Antigo Testamento (12,1-12). Quando o povo de Israel está no Egito Deus fala a Moisés e a Aarão, dizendo-lhes que esse será o dia da libertação e também o primeiro mês do ano. Dia que corresponde à Páscoa.

evoca os acontecimentos que ao longo da história da humanidade foram descritos como gestos épicos e que são trágicos ao serem trazidos ao presente. É João Carlos quem faz a ponte entre o mito e o presente. A brusquidão implícita no gesto de matar o animal não deixa de ser compensada pela força telúrica que ela representa. É a renovação da vida, é a primavera anunciada que torna os gestos de João Carlos ao mesmo tempo firmes e ternos. A agressividade do golpe espelhada em palavras como: “agora vou matá-lo”, “num gesto brusco, grave”, “e lhe descerrarei o ventre” (PA:14) é contrabalançada com o equilíbrio estético dos restantes gestos. Não é a morte pela morte, é a apropriação do acto simbólico, (“imolarei também”): também este tempo deve ser sacrificado, para que um novo tempo advenha. É, pois, um gesto de inscrição do sagrado no profano.

É manifesta a analogia entre este rito pascal (biblicamente relacionado com a Paixão de Cristo) e o ciclo da vida (nascimento e morte). O texto de Almeida Faria é metáfora de um tempo esgotado, de uma família e de uma casa decadentes. Temos a Primavera anunciada, mas João Carlos sabe que esta nasce magoada. O ritual que insiste em cumprir perde a sua força redentora ao ser edificado sobre o crepúsculo de uma sociedade moribunda, mas o gesto de J.C. (iniciais de Jesus Cristo) é, ainda assim, reactivação de um ancestral gesto de esperança: “será na primavera; no princípio de tudo” (*id*:15). João Carlos confere ao acto sacrificial contornos de oração, ele que é dotado de uma perspicácia pouco habitual num jovem da sua idade, o que lhe confere papel de arauto do futuro – “são coisas de direito divino” (*id*.) que ele, enquanto estudante de Direito, simboliza a possibilidade de conjugação entre direito natural e direito divino.

(...) contudo sabemos que o nosso tempo não chegou ainda, há uma voz distante, uma reminiscência, ou saudade sem fim, saudade que devora o velho esquecimento, mas vivendo como deuses e contudo permanecendo homens, havemos de ser estranhos até à nossa sombra; e pensou ainda, de dentro da camada poética do ser; o nosso reino pobre e a nossa casa triste, os nossos corações estão há muito cerrados, o tempo não consente que sejamos felizes e a morte vela o sono como um mal enforcado; entretanto o cordeiro da páscoa estava morto (...) (PA: 55).

João Carlos não é o filho primogénito, nem o irmão mais novo, o que de certo modo contraria a tradição, onde o papel de herói caberia ao filho mais velho, ou seja, a André. No caso vertente, a escolha de J.C. pode ser entendida como um prelúdio dos acontecimentos seguintes (“o nosso tempo não chegou ainda”) e também significa que o

romance encerra uma história para lá da tradição (“vivendo como deuses e contudo permanecendo homens”). Nela existem planos de significação diversos, de que a primeira não é senão metáfora de um tempo específico. Esse dia (o da sexta-feira da Paixão) convoca uma herança cultural que tem mais de dois mil anos e que continua a pautar a sociedade contemporânea – o Cristianismo. Não foi por acaso que Jolles se referiu à “lenda cristã” como “uma totalidade bem delimitada”, que constituiria uma “primeira forma” (Jolles, 1972: 27). O dia da morte do cordeiro corresponde entretanto à *Parasceve* da tradição judaico-cristã, dia em que se prepara o sábado de Aleluia, que parece tardar: “o tempo não consente que sejamos felizes” (PA: 55).

Aparentemente contrário ao universo épico é o facto de o romance decorrer num período diegético muito curto, apenas um dia, e não um dia qualquer (manhã, tarde, noite de Sexta-feira Santa), um dia em que se condensam acontecimentos determinantes para a emergência do trágico – “e a morte vela o sono como um mal enforcado” – sinal, signo, de um dia marcado pelo fogo, pela fuga de J.C., pelo apagão durante a procissão (“Trevas”).

Nesse sentido, o ritual da morte do cordeiro praticado na manhã de Sexta-feira Santa é um grito de esperança e o desejo de algo que ainda não aconteceu, mas que se pressente já na tristeza do lar. João Carlos, o executante, é o arauto autorizado de um Tempo Novo. Tem a seu lado Moisés, servo da casa e detentor dos segredos da vida e da morte; é ele e não Francisco (pai), quem auxilia o jovem a cumprir o ritual. Moisés, que conhece o passado, aceita o presente com a certeza de que o futuro a que o jovem aspira chegará um dia, e nesse dia ele, Moisés, já não existirá, ou então, não o quereria existir, porque estaria cada vez mais longe de um passado onde algures fora feliz. Este homem velho, como o profeta, consagra o herói, enquanto personagem simbólica estreitamente associada à figura bíblica homónima. Mas João Carlos afirma-se como herói por ser o protagonista da mudança, por ser aquele que age, o que ousa cortar o cordão umbilical ao decidir abandonar a casa, depois de enfrentar a autoridade paterna.

A morte do cordeiro é o acontecimento-chave, viagem alegórica à Paixão de Cristo como acto simbólico de redenção do presente. Nesse contexto, o romance *A Paixão* significa a paixão maior de um país oprimido, de uma casa que é microcosmo da pátria, casa habitada por seres solitários cujas vozes vivem no silêncio do pensamento. As criadas, Piedade e Estela, são como seres invisíveis; assim também a mãe (Marina), para

quem o mundo mudou no sentido inverso dos seus sonhos, agora mulher-ruína numa casa apodrecida pelo tempo, não contando sequer com a solidariedade das outras mulheres (criadas) ou da filha Arminda. E Francisco, simultaneamente vítima e carrasco, engana o seu desencanto e o seu desamor com amores por conta. André, o primogénito, vive derrotado por uma guerra a que não quer ir e por uma saúde frágil, pressentindo um longo sono que é metáfora da morte. Os mais jovens, Tiago e Jó, vivem no e do sonho. Por fim, João Carlos será o irmão sacrificado ao gesto da mudança.

Ao falarmos de contenção épica, estamos a entrar nos domínios do trágico. A epopeia caracteriza-se pela sua extensão temporal, “não tem limite de tempo” (disse-o Aristóteles), enquanto a tragédia decorre num tempo curto, mais condensado, pretende “caber dentro de um período de sol” (Aristóteles, 2010: 1449b). É nesse ciclo solar (um dia intenso) que Almeida Faria, não por acaso, inscreve a tragédia familiar, com protagonistas que são teias dispersas, nos seus casulos, espelho de um povo que fora daquelas paredes sonha mudar a história e o rumo da pátria. Cada personagem traz a história íntima de um passado que de algum modo a condenou àquele lugar e a transformou num ser silencioso, com medo do futuro. Apenas J.C. reflecte, no entanto, sobre esse exterior:

(...) oh, saber o que se passa bem lá do outro lado na rua, na Europa! do céu escorre o sono e uma sede sem tréguas nem remédio, sede da noite, do amor ou do sonho (primeiro Osíris, o sol é derrotado pela noite, Set, porém a esposa-vaca-lua, Ísis, vem procurar, pálida e triste, o seu cadáver frio e enfim o filho, Hórus, o sol nascente, vinga-se e vence, nasce, vive, esplende e uma vez mais o astro grande aquece), como se em cada voz da vila imóvel não houvesse senão angústia e medo, velhice, morte ou sofrimento, como se em cada folha das árvores da quinta ardesse um fogo oculto, feito de calamidade e inclemência, cheio de pavor do tempo, (...) (PA:79).

O épico faz-se de evocação e convocação dessa memória primordial que perdura como raiz de ser em ressonâncias multidimensionais, sinal de pertença a uma comunidade e a uma determinada cultura. Ao convocar o mito⁹, João Carlos afirma o

⁹ O mito tem sido desde sempre inseparável de um certo saber sobre a origem. Lévi-Strauss fez uma leitura estruturalista do mito que sem ser perfeita elucida a sua complexidade, e o seu papel nas sociedades: “1- Se os mitos têm um sentido, este não pode depender dos elementos que entram na sua composição, mas da maneira como eles se combinam. 2- O mito pertence à ordem da linguagem, faz

seu desejo de emancipação do meio familiar onde se sente asfixiado; mais do que isso, procura um sentido para a sociedade a que pertence, para o lamurio silencioso daquela “imensa planície”, ao mesmo tempo, afirmação de um drama individual e do sentir trágico de uma comunidade.

2. Actos trágicos: o fogo

O pensamento de João Carlos assemelha-se ao do adivinho, ele pressente os acontecimentos seguintes. Também intui que, para haver mudança, tem que haver ruptura. O trágico dessa voz interior, precocemente sensata, remete o leitor para o que está iminente. No entanto, não podemos ignorar Moisés, nem o seu amigo Simão (sacristão) guardiões do passado, vozes épicas que projectam o seu conhecimento, de modo a fazer-nos compreender a extensão da tragédia que o presente deixa transparecer. De ambos emana a sabedoria das coisas inomináveis, são como dois profetas a quem a vida já não traz surpresas e que, por isso, lêem ou soletram sem espanto a palavra “sempre”¹⁰ (PA: 83), gravada na parede da ermida:

(...) sempre; a palavra estende-se e demora, alarga, alonga-se e dilata, imensa como a própria planície, estepe que não finda; fala do Alentejo, do seu grande silêncio (...) por isso, ao soletrá-la, a voz sai arrastada, lenta, seca e contudo cantante, como que situada no âmago da terra, voz inominável e sem face do que ainda não é mas olha longe; assim é a ermida, assim o seu solitário habitante; chama-se Simão ou Simeão, aquele que ouve, (...) o que às tardes se senta sobre os montes e escuta a voz da terra e ouve, e ouve, falam ele e Moisés de coisas misteriosas (PA: 83-84).

Com efeito, Moisés e Simão escutam ou pressentem o fogo que ao longe se anuncia, “escutam a voz da terra” (“voz inominável e sem face do que ainda não é mas olha longe”), porque eles sentem a terra pulsar e em breve ouvirão o sino a anunciar a tragédia.

parte integrante dela; 3- O mito pertence à ordem da linguagem, (...); a linguagem tal como é utilizada no mito, manifesta propriedades específicas. 3- Essas propriedades apenas podem ser procuradas acima do nível habitual da expressão linguística; (...)” (1958: 232).

¹⁰ Em edições posteriores, esta palavra está escrita em letras maiúsculas “SEMPRE”, o que nos parece significativo enquanto metáfora da existência.

Mas a tragédia a que aqui aludimos não significa mimese na esteira da tradição clássica, nem tem o efeito catártico que os antigos preconizavam. No romance ela sinaliza a abertura ao trágico, tal como a história do romance o absorveu e foi concretizando, enquanto expressão de ruína. “Um trágico de tal natureza que a tragédia clássica como lugar da sua manifestação é impossível. O trágico refluí da exterioridade onde desde sempre parece ter tido o centro, para o seu núcleo primordial: a Linguagem”, na sábia constatação de Lourenço (1994: 28). O crítico sublinha a diferença e o diferendo em torno da relação opositiva entre os dois termos de uma equação linguística – o trágico e a tragédia –, equação em que o primeiro termo privilegia a essência em detrimento da existência e o segundo, de algum modo, tenta a apreensão fenoménica da própria existência. Por outras palavras, na linguagem, e sobretudo na narrativa romanesca, tenta alguma da literatura exprimir as condições vincadamente adversas da sociedade contemporânea. Enquanto o trágico permanece como um símbolo cultural, longínquo e integrador, a tragédia é a sublimação estética do sentido da existência, e nessa medida, o romance é a sua voz contemporânea.

O fogo na herdade dos Cantares marca a segunda parte do romance. O fogo é morte, destruição, desfaz o mundo natural e o esforço de perpetuação do homem na terra. O homem faz e o fogo desfaz, reduz a cinzas o húmus essencial, ou seja, a vida. É mais um símbolo com dupla significação: por um lado metáfora da decadência familiar, do ponto de vista moral, e também económico-social; por outro, sinal de mudança.

Nos tempos primordiais do êxodo dos hebreus do Egipto, o fogo serviu como ponto de orientação nos extensos desertos¹¹ e posteriormente serviu a Elias como prova da palavra de Deus, quando, diante dos falsos profetas, ateou o fogo divino para queimar o touro no altar sacrificial¹². Assim se lê no romance que “um touro chorou dentro do mito” (PA: 91). Sendo que no texto bíblico, o fogo simboliza tanto a orientação, a luz, como o castigo ou a purificação.

Da aproximação ao pensamento de Benjamin, filósofo que se debruçou sobre a alegoria num ensaio intitulado *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Origem do Drama Trágico Alemão)* (1928), retemos uma pertinente análise da relação entre a alegoria e a exegese bíblica. Trata-se de uma relação dialéctica cuja importância não pode ser

¹¹ Livro do Êxodo, 13, 17-21.

¹² Livro dos Reis, 18, 38-40.

negada, “sobretudo para quem tenha presente a exegese alegórica da Escritura, já que aqueles suportes de significação, por aludirem a qualquer coisa de outro, ganham um poder que os faz aparecer incomensuráveis com as coisas profanas e os eleva a um nível superior, ou mesmo os sacraliza” (Benjamin, 2004: 189). Parece-nos lícito deduzir que a contaminação entre o profano e o sagrado permanece como forma de ler e de escrever as sociedades, de aplacar e instaurar forças que as dinamizam. O acontecimento trágico precisa dessa tensão para colmatar as rupturas e os vazios por ele perpetrados. A existência não se faz sem dor. Ainda em torno da alegoria e de Benjamin, escreve Silvina Rodrigues Lopes, cujas palavras subscrevemos: “O facto de não existir uma relação directa entre a obra de arte e a realidade social não exclui a existência de uma relação indirecta. A alegoria é o modo dessa relação se dar, pois cada significado é susceptível de funcionar como signo para o qual se encontra um novo significado” (1994: 230).

O livro de Almeida Faria não deixa de reflectir esta leitura alegórica dos acontecimentos profanos, feito à luz de algo que pertence à nossa memória mítica de seres definitivamente abandonados num mundo pouco adequado à nossa aspiração de plenitude. E essa é a tragédia da modernidade que tenta concretizar na escrita a sua metamorfose, num registo inovador quanto à forma, sem dúvida, devedor do *Nouveau Roman*, expresso em quadros psicológicos densos onde o leitor atento detecta a influência de Nietzsche no devir niilista que atinge quase todas as personagens.

A tragédia da condição humana passa pela cisão entre o Uno e o Múltiplo. O homem contemporâneo, abandonado a si mesmo e confrontado com a falência de valores éticos, vive em desespero: desespero de si, um conflito bem identificado já por Kierkegaard no *Tratado de Desespero*¹³, onde o filósofo defendia ser este um sintoma de “doença mortal”. Paradoxalmente, o trágico, enquanto conceptualização da vida, não existiria sem um elevado nível civilizacional, já que a cultura é forma de expressão do desassossego que atinge aqueles que a ela tiveram acesso, cabendo-lhe o mérito de nos desinstalar do nosso alheamento do mundo¹⁴. Daí que aqueles que sobrevivem ao seu quotidiano sem grandeza, e por vezes em estado de grande penúria, tendam a não saber

¹³ Tratado escrito, em 1849, sob o seu 9º pseudónimo, J. Anticlimacus.

¹⁴ Este tema tem sido objecto de imensos estudos, havendo a referir Hanna Arendt que, em *The Human Condition* (*A Condição Humana*), leva a cabo uma reflexão muito interessante cuja actualidade se mantém.

o que é o trágico. Vivem a tragédia, não a que pressupõe os heróis, mas uma outra, que encontra na literatura uma manifestação possível. Assim é no romance *A Paixão*.

No romance que aqui analisamos, o vigésimo quinto capítulo que abre a segunda parte, referente ao fogo, expõe essa tragédia em estreito diálogo com a alegoria bíblica. Parte-se de elementos reais para os articular com a atmosfera densa dos textos do Antigo Testamento, que não são dados linearmente, mas surgem como apontamentos envoltos na angústia e no mistério. O fogo posto por mão desconhecida abre um processo que o homem dificilmente domina: talvez castigo divino lançado sobre Francisco, incapaz enquanto proprietário e como chefe de família. Metaforicamente é ele (o pai) o grande castigado pelas chamas, a herdade dos Cantares ardia enquanto Francisco estava em casa da jovem camponesa que tomara como amante:

A mata de eucaliptos é um silêncio de mar ao meio dia; meio-dia, hora branca, (...) o deus do caos não tem aqui lugar, no seio dos eucaliptos acenando do alto uma luz de presença e de rumor do sol; perto cresce o viveiro dos eucaliptos finos, (...) plantados no ano anterior, e dos pinheiros que os homens semearam e com força cresceram desde o ano anterior ao anterior; qual um golpe de machado certo e muito seco, estala um distúrbio ao longe de entre os ramos, um vibrar de asas para o vento e qualquer coisa de larvar com pelos germinando; é o fogo; vem sobre os seixos respirando redondo um ritmo compassado e muito fundo num rugir de animais de dentro da floresta; nas águas houve círculos de peixes, um touro chorou dentro do mito, (...); o fogo cobria a terra e o ar as águas, cópulas dos elementos eram longas lentas (...) (PA: 91).

A chama que perturba os homens de muitas maneiras simboliza o bem e o mal. Por outras palavras, desde o início dos tempos que o homem teme e deseja o fogo, ele foi protecção contra os outros animais, foi princípio de sedentarização e também dádiva aos deuses em actos de imolação que funcionavam como graça e como pedido de protecção. Na fogueira se pagavam as promessas e sempre à volta dela se faziam os ritos de passagem, de um tempo a outro tempo, de uma idade a outra. No trecho acima transcrito, a evocação do mito e a alusão aos animais e à água leva-nos às origens, à génese da vida, a um tempo mítico de inocência e medo – porque o fogo não é de hoje ou de ontem, é de sempre –, simbolicamente marcado pela cópula dos elementos assinalados no final do texto, que a aliteração intensifica: “cópulas dos elementos eram longas lentas”. O fogo institui um “mundo às avessas”.

No romance ele institui-se como símbolo, portanto o seu significado não está isento de duplicidade nem de ambiguidade. Para uns (os senhores da terra), o fogo representa a derrota, para os outros (aqueles que trabalham a terra) significa justiça. Porém, em ambos se sente o medo, porque o fogo alastra, avança, tem autonomia, anda como o vento sem peias, não tem dono:

(...) depois do fogo não mais nasceram sémenes de flores e as serpentes fugiram para as águas, os seus olhos não mais arrebataram aves, e os gatos sós como crianças deixadas nos portais das ruas sem ninguém, miaram para ninguém; as águas infiltradas queimaram as raízes; porém foram plantadas muitas cruzeiras e elas frutificaram amplamente, dum fogo assim nasceu o Alentejo, e nele uma tragédia despida de horizontes; horizontes de fogo; mar de fogo; o fogo; fogo no Alentejo (...) (PA: 92).¹⁵

O tom é de parábola e as cruzeiras nascidas das cinzas não só remetem para a paixão e crucificação de Cristo como anunciam o fim de um tempo, talvez o fim da genesíaca inocência, e o reconhecimento de que o mundo se edifica ou pode edificar-se sobre solo apodrecido. Esse é o destino do homem que traindo se traiu, aquele que soçobra ao sentimento de culpa que tem determinado a cultura ocidental. O fragmento acima transcrito será certamente metáfora de uma outra realidade, parábola de uma sociedade fortemente escalonada, e por isso mesmo, pouco justa. As árvores renascidas como cruzeiras simbolizam a mais funda tragédia da humanidade, a morte, finitude a que não podemos fugir e, porventura pior do que isso, a constatação de que raramente a vida é isenta de dor. Porém, o homem semeia muito do seu sofrimento, e naquele Alentejo plantaram-se muitas mágoas ao longo dos tempos.

Porém, dentro do fogo morre um homem, acontecimento que contribui para destruir a contenção e os frágeis laços existentes entre o proprietário rural e a restante comunidade. Abre-se um precedente que culminará na cisão social.

Jó, o penúltimo filho do casal, jovem sensível “via tudo e todos numa zona distante, a zona do seu mundo ainda tão mítico” (*id.*: 99), estava ainda na idade da inocência, naquela idade em que sonho e realidade, medo e desejo de aventura se confundem. No seu silêncio, o jovem pressentiu a catástrofe para além do fogo. De facto, morrera um homem durante o incêndio e ele compreendeu que havia desgraças maiores do que o

¹⁵ Nas edições posteriores a palavra Alentejo é substituída por mundo.

fogo. Isto como se o soubesse há muito tempo, e entre “esse grito de morte, grito que tanto dizia morreu como mataram, ante o silêncio do pai, a confusão total e a revolta nascente no espírito de Jó, até talvez inteiramente o acabar de transformar (...)” (*id*: 144). Jó abandonava a idade da inocência ao ser confrontado com essa dupla tragédia, registando-se assim a sua entrada no mundo da dor e, conseqüentemente, a sua saída de um tempo ontologicamente puro.

O incêndio que deflagrou ao meio-dia daquela Sexta-feira Santa afetou toda a família, expondo os ténues laços que os ligavam entre si. Precipitou a saída de João Carlos de casa, ficando “entregue ao seu destino, à sua liberdade” (*id*: 157), como qualquer herói que parte para o mundo disposto a “correr o perigo, aceitar o risco e a tragédia” (*id*: 159).

3. A árvore da vida

Esta é a árvore que acompanha a ascensão e a queda da família e se ergue no jardim como uma grande mãe envolvendo a casa nos seus braços. É igualmente a árvore-síntese da alegoria da criação do mundo: a da vida colocada no centro do jardim e a do conhecimento do bem e do mal. Enquanto a primeira dessas árvores era fonte de bem-aventurança e promessa de prosperidade, a segunda guardava o fruto proibido e, ao comê-lo, o homem perdeu a inocência¹⁶. Do nosso ponto de vista, nessa hora nasceu o livre-arbítrio e a sabedoria e, como forma de “castigo”, a consciência da mortalidade e a dor que implica a luta pela sobrevivência.

No romance, a árvore simboliza os ciclos da vida, e as raízes a ancestralidade daquela família, onde os ramos são como pessoas cuja força vai diminuindo ao longo das gerações até à queda final. Tomemos quase por inteiro o último capítulo, que é, em nosso entender, um belo poema sobre a finitude da vida:

A árvore ainda, para terminar; ergue-se no quintal da casa, como um templo, como um prédio de cimento armado; cresce; os ramos desenvolvem-se para cima, para os lados; depois de grandes, o peso tomba-os um pouco lentamente, para baixo; floresce; nascem as folhas brilhantes e sedosas, frágeis, puras informes (...); criam nervuras que endurecem, tornam-se rudes e

¹⁶ *Gênesis* 2,4b-17

pesadas; dão frutos, sementes, sumos, cores, sabores, cheiros, saciedade, as flores sonham, adormecem, ficam velhas e instáveis; tombam; e movem-se e morrem; caem as folhas; fica a árvore; permanece; anos e anos e estações e séculos; dá mais folhas flores e frutos, sementes, fecundidade; repete-se; e no tronco aparecem fundas rugas, em que se ocultam os deuses, feiticeiros, visionários, profetas e a eternidade; tira-se a seiva; resina; tira-se o casco, a saudade; fica a árvore; (...); colhem-se os frutos e, enfim apodrece a velha árvore; o tronco fende; as folhas caem; ficam os ramos no ar; cortam-se os ramos despidos, o vento arranca as raízes e é então que tomba a árvore (PA: 178).

Esta é a árvore-casa, erigida “no quintal da casa como um templo, como um prédio de cimento armado”¹⁷, a casa-árvore cujas raízes se confundem com as da família. A degeneração da árvore acompanha a dissolução da casa, do património da família e de tudo o que ela representa, enquanto passado, presente e futuro. O património da família fora conquistado pelo avô de Francisco que comprara a herdade dos Cantares a um nobre arruinado, trata-se, pois, de uma casa erguida sobre ruínas, o património que Francisco não soube conservar por ao nascer, ter encontrado tudo feito (vigésimo capítulo). Por sua vez, o presente está contaminado por esse passado, onde as uniões, mais do que o amor, privilegiavam as alianças sociais, sendo Marina o elemento mais fraco desse elo, ela para quem o quarto representa o princípio do fim dos seus sonhos de rapariga e a casa é espaço de dor, de partos, abortos e traições; espaço simbólico povoado de mortos e memórias: “esta é a casa onde desperto; esta a hora; a casa está em ruína, as paredes desfazem-se” (PA: 20) O desfazer da casa pronuncia o desfazer da família: Marina sabe mas não diz, as circunstâncias assim o impõem, que aquele presente está condenado. Condenado está também o futuro da casa e da família, porque nada é imutável e os próprios filhos se recusam a ser extensão da casa: “vem vindo longe a tempestade, vem vindo longe, sim, tão longe que parece já perto e inadiável” (*id*:176). Em suma: todo um conjunto de sugestões e presságios próprios do trágico.

A intertextualidade com o texto bíblico, bem como a procissão, são elementos que concorrem para a abertura do texto a uma multiplicidade despertam de leituras, sendo que as dimensões histórica e política têm sido as mais estudadas pelos analistas da obra de Almeida Faria, havendo a destacar o excelente trabalho de Maria de Lourdes Netto Simões. Contudo a nossa perspectiva, sem querer negar aquelas, tende para uma leitura mais intimista, isto é, mais atenta à contradição e à fragilidade do ser humano ou, se quisermos, ao trágico decorrer da existência de homens assustados, como Francisco, e de mulheres anuladas, como Piedade, Estela e Marina.

¹⁷ Nas restantes edições, a expressão “cimento armado” foi substituída por “palácio”.

No romance *A Paixão*, não é a Páscoa que nos interpela, mas sim o caminhar sobre as cinzas que a apropriação desse olhar atemporal e intemporal propõe. No contexto em análise, a Páscoa, o ressuscitar do mito, não protagonizam a redenção nem a utopia de uma vida para além da morte, real ou simbólica. De facto, o mundo é lugar de dor, qualquer mudança implica sacrifício, sem que tal obste ao intentar novas experiências no sentido de se alterarem as condições que parecem fazer do homem um ser escravo do seu próprio nascimento.

Almeida Faria, pela voz do narrador, insiste no drama existencial, mas nem por isso deixa de ter um olhar de esperança, o que faz com que a morte da árvore não seja em si mesmo definitiva, que outras árvores não possam nascer algures em função da vontade do homem.

4. A Assunção da Tragédia: a morte do Pai em *Cortes*

O romance *Cortes*, datado de 1978, radicaliza o olhar sobre um tempo que o autor sabe de antemão findo. No entanto, a saga prossegue ocultando-o mas sem ignorar o 25 de Abril de 1974, pois no livro se diz abertamente o que antes era até perigoso pensar-se sobre aquele que era o tema presente para os jovens de então: a guerra. “André é contra a guerra como quase toda a gente nesta terra” (CO: 57), diz Sónia, personagem abertamente contra o regime. Neste romance as palavras acentuam o diferendo entre um passado em vias de extinção (na verdade, já extinto em termos de regime): e um futuro que se adivinha possível, mas não sem “cortes”, sempre dolorosos. De certo modo, a “paixão” enquanto *pathos* (sofrimento) tem aqui a sua continuação.

Universo de rupturas sociais e políticas que vão surgindo em catadupa, *Cortes* dá continuidade ao processo iniciado na noite em que João Carlos abandona o lar em *A Paixão*. No dia seguinte, Francisco percebe quão frágil é o seu poder, como pai e enquanto dono da “verdade”. Francisco foi “sacrificado” ao filho que emerge como voz autónoma, opondo-se à sua autoridade. Que esse filho “voltasse costas ao pai a meio de uma conversa, só porque tem certezas” (*id*: 27) era coisa inadmissível, sentida como traição, ruptura que configura o início da queda de Francisco. Mas um outro corte mais incisivo teve em *A Paixão* o seu primeiro momento – a morte do tendeiro dentro do fogo.

Francisco é assassinado pelos trabalhadores rurais em circunstâncias pouco claras. Acreditavam eles que o patrão mandara matar o tendeiro, encurralando-o no meio do fogo. Se era verdade ou não tanto lhes fazia, sempre vingavam mágoas antigas que iam crescendo de boca em boca. Agravando os indícios, esse homem por trás do balcão da tasca falava de mais, ateando rastilhos de vária ordem em almas já cansadas de tanto se resignarem. Foi o “senhor” sacrificado em sábado de Aleluia, véspera da ressurreição de Cristo. Enquanto, segundo a alegoria bíblica, Cristo foi crucificado para salvar os homens, a morte de Francisco representa a morte do opressor. Como observa Óscar Lopes, em *Letras e Letras*, “na Paixão de Cristo, é o Pai que sacrifica o Filho, enquanto Cortes apela para algo que é, civilizacionalmente, mais antigo do que a Paixão de Cristo. O que acontece em civilizações antigas é a morte ritual do Pai, a morte ritual do Rei, a quem sucede o Filho” (pág. 11).

Naquele pequeno universo, a personagem de Francisco significa tirania, fora e dentro de casa, como patrão e como chefe de família. Ora, “O que fascina sempre na queda do tirano é a contradição em que convivem, na consciência da época, a impotência e a abjeção da sua pessoa e a convicção da força sacrossanta da sua função” (Benjamin, 2004: 66).¹⁸ Apenas o feitor e Moisés aceitavam esse poder, se não por convicção, por acomodação, por hábito.

Confrontado com a morte do pai, Tiago, assustado e “aliviado ao mesmo tempo”, interroga-se: “acabou-se o lobisomem?” (CO: 158). Se os sentimentos do filho mais novo pelo pai se revestiam de ambiguidade (amor-ódio) porque o pai era edipianamente o seu rival junto da mãe, para os restantes membros do clã tal relacionamento não deixava de estar carregado também dessa ambivalência, desta feita não por amor, mas porque todos dependiam dele. Consequentemente, assistimos ao estiolar da família que, apesar de tudo, se sentia protegida por aquela crosta de passado que até então constituía o seu presente.

A morte inesperada é sempre um destino trágico. Da do tendeiro pouco se diz, mas foi ela a causa da morte de Francisco. Se a morte do primeiro o converteu numa espécie de herói popular (morto ao enfrentar as chamas), a do segundo não teve qualquer

¹⁸ Ainda que o contexto em que Benjamin insere esta impressão seja o do drama trágico, parece-nos pertinente convocá-la aqui: Isto porque, se os tiranos contemporâneos são outros, não deixam de ser portadores dos mesmos defeitos e de possuir as mesmas características dos referidos nas tragédias Gregas, ou nos dramas dos séculos seguintes. Na sua essência a humanidade pode dizer-se que permanece imutável.

grandeza, antes pelo contrário, foi humilhante. Destas mortes se pode dizer que têm o peso daquilo que não é um acontecimento natural; natural seria morrer de velhice, algures num tempo mais à frente, ou de uma doença previamente anunciada. O fim de um homem é também o fim de um ciclo por ele protagonizado.

No entanto, a morte é passível de outras leituras, entre elas o seu entendimento como possibilidade de libertação. A morte de Francisco é o fim de um empreendimento em queda desde o princípio, porque tal empreendimento não nasceu de um projecto seu, ele confinou-se a um papel que lhe foi atribuído à nascença. A lacuna da sua existência resulta de ter sido colocada uma máscara no lugar do ser: “Francisco cumpriu o comando do código, não perguntando a razão dele, (...)” (CO: 29). Viver assim, entre costumes impostos, vestidos como um hábito colado ao corpo e à alma, deforma o ponto de vista do homem sobre si mesmo. Francisco tem “vontade de chorar, assim sozinho diante do espelho com pena de si mesmo, não chora, claro, já não sabe chorar, gostava de ser capaz mas em vez disso pensa apenas no passado com repulsa” (*id*: 104) e isso é uma espécie de certidão de óbito prematura. Num monólogo interior, é ele quem diz de si mesmo: “represento um papel, recito sem entusiasmo, actor-amador” (*id*: 134). Com Francisco morre o patrão, o patriarca, a autoridade, o dono do território e o senhor da casa.

Francisco não suscitou a compaixão dos demais, a não ser por medo, um homem mal-amado ou sem o amor dos outros que no romance se afirma pela negativa. Vejam-se o feitor e Moisés, habituados a ter dono, ou os filhos menores, Tiago e Jó, que entre si procuram causas para o sucedido e para a sua perplexidade. E há Marina, a quem essa ausência, a partir de então perenizada deixava livre para “ser”, embora o facto de ter vivido encurralada naquele quarto de século de vida em comum, que cessou sem ela saber, a impossibilitam de saber o que fazer com tal independência. Depois temos as criadas: Piedade, que finalmente decide partir (mais um “corte”), e Estela que fica com Marina por compaixão. Trata-se do quadro amargo de uma morte sentida como ausência, mas não como falta.

Sem consistência de anti herói Francisco é o “herói moribundo” que tem que dar o lugar ao novo representante de um ciclo que chega ao fim, quando um novo tempo se anuncia. Quando falamos de heróis, convirá lembrar que cada época tem, de alguma

forma, o seu herói -tipo¹⁹ que a literatura e o imaginário popular vão diferenciadamente reconfigurando.

Nessa medida, e tendo em mente a entrevista de Almeida Faria, a Marcello Sacco em 2007²⁰, poderá talvez formular-se a hipótese de Francisco representar Salazar, hipótese verosímil, se se pensar que o romance consubstancia uma reflexão irónica sobre um país pouco desenvolvido e frágil, minado na sua própria estrutura pela guerra de África (presente na personagem André) e isolado do mundo. Por outro lado, a génese do romance coincide com o período correspondente à morte do ditador português. O país despertava de um longo e profundo adormecimento.

Certo é que depois da morte de Francisco tudo é posto em causa: subjectivizam-se os acontecimentos e aqueles que permaneciam calados ousam pensar. Francisco, ao contrário do herói clássico, não estava a ser punido pelos deuses, é uma figura patética, afundada no seu próprio desencanto, no seu caso à margem de convicções próprias.

Segundo Hegel, a acção trágica não existia sem “o amor carnal, o amor paternal e maternal, o amor filial, o amor fraternal e consequentemente o direito natural; depois os interesses da vida civil ” (1993: 647). Signos do trágico, que coexistem, e são-no porque em tensão, pois a vida não é um percurso linear; se quisermos ser hegelianos, será um processo dialéctico. Do nosso ponto de vista, essa é a atmosfera de *Cortes*.

Enquanto figura literária, Francisco não representa o herói trágico. O trágico está inscrito nas vidas que afectou. Trágicas são as consequências dos seus actos, que deixam atrás de si um campo minado de infelicidade, sobretudo uma casa fechada sobre si mesma e em ruína, habitada por “gente cortada”.

5. “Tempo de gente cortada”

“Tempo de gente cortada”: a expressão sinaliza uma dinâmica de ruptura marcada pela solidão e pelo isolamento que caracteriza cada personagem e através delas uma casa, um lugar (“MONTEMÍNIMO”), nome que extrapola o lugar de que se diz

¹⁹ No romance *O Homem sem qualidades*, Musil, por exemplo, reflecte um pouco sobre a volatilidade do ser humano que num dia faz de um homem um pequeno deus e no outro o dá como demónio.

²⁰ Entrevista já referida no 1º ponto do Capítulo II deste trabalho.

inscrição, símbolo do fechamento da família, da pequenez e do isolamento dum país que não sabe como, mas sente que os tempos estão a mudar. Qualquer mudança transporta consigo a euforia e o susto, sentimentos ambíguos e à flor da pele, irrupções da vontade à sombra de uma lei que não conhecem mas pressentem – a liberdade. Respirar, viver por si de cabeça erguida e de olhos levantados do chão.

No romance isto não é dito assim, e não está dito pelo povo anónimo, aquele que Moisés tantas vezes viu na “vila aos domingos cheia de homens vindos dos arredores rogar ao presidente da Cambra por trabalho, mais das vezes passavam meses em desemprego desde a apanha da azeitona até às primeiras sementeiras, viu os mesmos mortos de fome ” (CO: 65), sente-se naquilo que se não diz.

Moisés, o velho transporta consigo o conhecimento da experiência feita do passado, é uma das personagens centrais da história, ele é o diapasão entre o ontem e o presente minado. Por isso, Moisés conhece as razões do “corte”, elas vêm-se tecendo há muito tempo, tempo de passividade, de miséria, de humilhação para uns e de abundância, ostentação, para outros. E também ele sente medo do abandono, da derrocada de tudo aquilo que conheceu e preencheu a sua vida de homem só. Ele não critica, não acusa os jornaleros, do mesmo modo que não recrimina abertamente os patrões. Cisma nos dias que hão-de vir e nos quais intui não ter lugar.

Moisés dá-nos o percurso do sofrimento dos seus pares, sem fazer dos acontecimentos bandeira política, apenas constatação dos factos: “fomos educados a aceitar como somos ditados, decretos anteriores ao nascimento, cabeça baixa e basta, campesino não ganha em refilar, ruma feito boi”, visto como inimigo na taberna onde “as vozes baixas dos do campo falam de ódio até contra mim, lacaio do patrão” (92). Eles,” os do campo”, que chegam “magotados à vila madrastra para regressarem às hortas, aos foros, às quintas em volta, de mãos a abanar, prontos a começar a temporada de enforcamentos em correnteza” (93). Todos têm vidas “cortadas”, mas, ao invés dos senhores, proprietários rurais, eles são feridos na sua sobrevivência.

Almeida Faria distancia-se do olhar neo-realista ao privilegiar uma ficção onde prevalece o individual, o “eu” que converte cada personagem em entidade única e aparentemente isolada das restantes. O tom é dado pela insistência no monólogo interior, em que cada personagem se refugia para se dizer, voz possível de existências silenciosas confinadas ao seu discurso mental, ao seu discorrer, comum nos romances

de cariz psicológico. Concretiza-se assim uma escrita que se poderá dizer humanista, culta, erudita – uma escrita preocupada com a existência e não distanciada da terra nem da casa, como lugares a que se pertence por condição natural, mas que também são limite e prisão, alargados a espaços mais distantes: como a cidade de Lisboa para João Carlos ou África para André e Sónia. O tempo histórico é aliás uma presença transversal a toda a tetralogia, insinuado desde *A Paixão* e que virá a ser continuado nas obras seguintes.

João Carlos (J. C.), cuja ausência é presença surge constantemente evocado pela família. Saiu de casa para fugir à imposição de razões que não eram as suas, partiu em busca do seu “centro”. Chega a Lisboa, indo ao encontro da sua amada, Marta, personagem livre de peias e pronta a aventurar-se por outros caminhos, até o das drogas.

“Ontem” é o advérbio temporal que assinala a ruptura representada na atitude de João Carlos, porque foi “ontem” que ele abandonou o lar e, por conseguinte, a família. Esse “ontem” tem, porém, uma carga semântica ambígua, que extravasa os limites do núcleo familiar. As personagens ignoram, ainda que possam percepcionar a mudança, o que se aplica tanto aos senhores como aos trabalhadores rurais. Enquanto nos primeiros ela é pautada por uma inequívoca noção da decadência, nos jornaleiros ela faz-se notar pela coragem e pela violência patentes no acto que julgam vingador, da morte de Francisco. Daí ser “ontem” referência a uma clara mutação no plano social e político que se desloca do microcosmo fechado que é o núcleo familiar (Montemínimo) para um plano mais alargado do país. Porém, somente o narrador detém esse conhecimento. “Ontem” é também outra maneira de dizer “corte”.

Regressemos a J.C., que inicia a sua epopeia, pressentida e anunciada desde *A Paixão*. Ele é o herói contemporâneo, não o guerreiro de outrora, o jovem culto que se move por convicções sociais e políticas, que na sua aspiração a uma nova sociedade. Obviamente, João Carlos já não é também o herói romântico mas o protagonista contemporâneo de uma busca dotada de sentido trágico de quem se sabe parte de uma sociedade em falência.

E o romance foi sendo, como se sabe, o lugar privilegiado dessa metamorfose. Como sublinha Robert Mulinacci, em “O problema do trágico”:

Alheio a gestos heróicos, resíduos de um tempo e de uma cena para sempre perdidos, o universo romanesco reflecte, de facto, a imagem de uma modernidade dilacerada e oca que o desencanto do seu olhar sabe porém resgatar, abrangendo-a na plenitude de uma nova totalidade, onde o fantasma de Hamlet – a figura trágica *Par excellence* – paira sem conseguir espelhar-se (Mulinacci, 2009: 117).

Não andaremos porventura longe de personagens como João Carlos, que já não encara a vida como missão, mas como um imperativo de “ser”. Na verdade, J.C. protagoniza uma nova ética. É ele quem, pelos seus próprios meios, problematiza a vida e os valores. Jovem culto que na véspera desatara os laços familiares, pois “chegara a vez de voltar costas a sério” (CO: 69), João Carlos via a família como um “Clã que fervente se foi destruindo na urgência de depressa acabar com uma herança complicada demais para ele, minimafia consanguínea até ao quinto grau, gente goyesca” (CO: 61). O retrato é pois, o de uma instituição deprimente, que vive e sobrevive numa falsa harmonia extensiva à parentela mais afastada; gente que se juntava em dias de festa para fazer da vida um lamento que, ainda assim, queria manter inalterado, em perversa agonia.

E porque a regra do jogo é sistémica, J.C. na viagem de comboio para Lisboa, vai tecendo um olhar crítico sobre a pátria, representada por um meio rural incipiente e retrógrado, por uma indústria dominada pelo “sr. Alfredo da Silva, déspota absoluto na forma como tratava tripulantes dos seus navios” (70). É Portugal, “liliputo país, de cujo destino o herói quer safar-se” (*id.*).

E ele, o herói, deseja Marta (também ela personagem fracturante, porque tem uma visão desassombrada da vida), em herói-cómica recriação que convoca Camões (o poeta do Amor) e os *Lusíadas*:

Ó vós, ovas marinhas, pois criado tendes nele um novo engenho ardente, dai-lhe em breve gozo alto e sublimado em actos grandilongos e potentes, já que haveis consentido que ele seja neonato sob lustral signo do líquido, sémen suor sangue saliva. Reencontrado vivo sobre as águas, ó vós, tágides ninfas, dai-lhe uma fúria larga e sonora e não de leve avena ou frauta frouxa, antes de tuba canora belicosa que peitos de Marta acende e a cor do rosto mude. (CO: 70).

Neste pequeno trecho, Almeida Faria desconstrói e reescreve o texto camoniano, num gesto deliberadamente paródico, imprimindo-lhe um sentido erótico

agressivamente anti-épico que é desejo de fractura com um sistema literário até então pautado pelo interdito sexual, que Eduardo Lourenço contrapõe à imediata e impremeditada desenvoltura erótica da Nova Literatura (cf. Lourenço, 1994: 265).

Romance sem dúvida datado em muitos aspectos, *Cortes* ficciona uma geração nascida antes de Abril, chegada à adolescência (Tiago e Jó) ou à maioridade (André, Arminda e João Carlos) no estertor do regime. J.C. (ou o autor por ele) sabia que Abril já fora como se lê a certa altura: “Esqueço os idos de Março, os vindos de Abril, a tenebrosa família-mãe de monstros e abortos, que a pouco nos chupam, nos sugam, nos acabam” (*id.*:143-144).

“Tempo de gente cortada”. Gente como as criadas: Piedade “dormindo no quarto comum com Estela, sótão forno de verão, frigorífico, diz Estela, de inverno” (CO: 11), ambas alojadas em más condições, vivendo cada qual em grande solidão. Piedade diz-se não talhada para essa vida, sentindo-se injustiçada, mais a mais morrendo de amores pelo primogénito que “dela se serve a dobrar, como serva e fêmea” (12); ela que tenta “servir sem ser servil” (47) e que “quer ser dona de si, senhora do seu destino (...) sonhar com o dia em que essas palavras antigas, senhora dona patroa, já tenham sido esquecidas” (78). Cansada dessa “não vida”, de tanto servir, decide despedir-se. Estela empregada submissa, deixou a sua casa e a sua terra para servir nessa outra, criando filhos que não os seus, enquanto comunica epistolarmente com o marido.

Almeida Faria será dos primeiros escritores portugueses a dar protagonismo e voz às empregadas domésticas, então referidas como criadas. E fá-lo de modo desabrido, sem os veios melosos e delicados que perpassam outras narrativas onde essas figuras de passagem são mencionadas, por cuidarem desveladamente das famílias a que o destino as fez pertencer. A inovação reside em pô-las a falar, sem mediações, do que sentem e do que desejam, dando-lhes um passado e uma vida que não se confunde com a daqueles para quem trabalham. Piedade, em particular, tem a nítida noção do “justo” e do “injusto”, dos seus direitos enquanto mulher, mostrando o quão longe está de ser feliz. Estela também o sabe, mas, por hábito ou por pena, mantém os laços.

Por sua vez, Marina (a mãe) tem na casa o duplo papel de dominada e dominadora. Não tem voz activa e nesse pormenor é inferior às criadas: elas, ao menos, têm alguma liberdade de pensamento, pois esse gesto íntimo não implica o desmoronar dos seus mundos. Para a dona da casa, pelo contrário só agudiza a consciência da sua nulidade.

Olha em volta, decaído bem-estar, a cal, tombando em muitos sítios, forma placas petrificadas de velhice, como se só pó amassado sustentasse as traves empenadas, empenas comida do bicho, fim do casarão que será grande demais quando todos crescerem, partirem, filhos que foram barreira entre o que quis que a vida fosse o que foi. (CO: 21).

Não deixa de ser importante reafirmar o papel da casa no espaço diegético das narrativas. Ela é o lugar central da acção, é nela que as gerações se cruzam e se fica a saber da morte do pai, acontecimento que determina a fragmentação como processo sem retorno. “Casa grande demais”, como pensa também Piedade (77) e como diz ainda Sónia a amiga de Arminda que está apaixonada por André: “casa onde vocês, portugues, vivem fechados, sonhando acordados, julgando-se ainda grandes mas pensando em ponto pequeno” (CO: 147).²¹ Casa onde Tiago e Jó sonhavam e brincavam ao faz de conta criando outras vidas e onde, pela primeira vez, perceberam que o mundo era outra coisa que não só as figuras de lama (Tiago) e as aventuras imaginárias que oniricamente os preenchiam. Na casa, se resguardava ainda André da doença anunciada por um constante mal-estar e aí pensava na Guerra Colonial, guerra que não queria fazer, que lhe não dizia respeito, a mesma casa onde consuma o desejo de Sónia. A casa é, pois, centro de poder e espaço de emancipação daqueles que vão tendo a coragem de partir, lugar onde desaguam as águas dos acontecimentos trágicos que irão precipitar rupturas há muito anunciadas.

Espaço privilegiado em romances tão importantes como, *Casa das Dunas* ou *Finisterra*, ambos de Carlos de Oliveira, em que espaço interior e espaço exterior encontram representações paradigmáticas, a casa é em Almeida Faria lugar habitado por “gente cortada” entre o ser e o dever, entre o medo e o desejo, espaço de decadência de que a “árvore” é símbolo e sintoma. Mas é também, e por isso mesmo de espaço onde o futuro se vai insinuando, pela intromissão de personagens como Samuel, Marta e Sónia, que contribuem para o desfazer da teia ancestral.

²¹ Aqui recorremos à 3ª edição revista datada de 1986, por entendermos que as alterações feitas no capítulo 37º vão ao encontro do nosso ponto de vista.

IV: Estranhar a voz

1. O género epistolar em *Lusitânia* e em *Cavaleiro Andante*

Os heróis de Cavaleiro Andante – em particular aquele que é o seu herói epónimo, André – são heróis perdidos em busca de um Graal mais perdido ainda.

Eduardo Lourenço

Ao subscrevermos as palavras de Eduardo Lourenço que servem de prefácio a *Cavaleiro Andante*, um texto sugestivamente intitulado “Travessia de textos e busca de sinais no labirinto da morte” (Lourenço, 1987: 239), acompanhamos também o destino de um país em fase de regressão às fronteiras europeias, cuja trama se vai entrelaçar com a da família que vive em Montemínimo, enquanto sinédoque da pequenez endémica do todo nacional. André “o herói epónimo”, é-o também na medida em que o seu “ser heróico” se assemelha em tudo a uma fuga ao destino, o irónico destino de quem não nasceu para ser herói, nem para ser arauto de um tempo novo (esse era o papel de João Carlos), cuja concretização se antevê sacrificial ao substituir o pai na ordem social e familiar. Com efeito, André é ironicamente aquele que ficou no limbo entre um passado onde (apesar da circunstância de uma guerra em que não queria participar) a tradição e a hierarquia do núcleo familiar lhe eram confortáveis mais por inércia do que por convicção, e um presente que o obriga a trocar a passividade pela acção. André é o “andante cavaleiro” do último romance da Tetralogia. De André falam muitas das cartas centrais no romance, que, oscilam entre a esperança e o desespero, cartas onde ele igualmente se diz, sobretudo a Sónia.

Se, em *Lusitânia*, as três primeiras cartas parecem propor o relato de uma aventura sem consequências maiores (a carta de João Carlos aos pais e a Arminda, as cartas de Marta à mãe), as restantes prosseguem a tragédia iniciada nos romances anteriores, sobretudo com a morte do pai em *Cortes*.

Contudo, as cartas não são simples missivas ou mero recurso estético. Entendemo-las como gesto de ruptura com o espírito épico que se vinha esboçando desde *A Paixão* (protagonizado por João Carlos, condutor dos ritos profanos em que se reapropriava o sagrado), continuado depois em *Cortes*. Como sublinha Käte Hamburger, “O romance por cartas é, (...), entre os romances na primeira pessoa o que apresenta menos analogias com a forma épica”²². Isto porque as cartas dizem um “eu” que se projecta no outro e, por analogia, num mundo de que não são expressão objectiva. O progressivo abandono do discurso indirecto é entretanto compensado por considerações de ordem existencial predominantes na carta, onde a presença da realidade vai substituindo o gesto mítico. Ao escrever, o herói apresenta-se (e aqui o herói já não é J.C) e nesse gesto de apresentação, dissipa-se o brilho mítico da longa e misteriosa ausência emblematicamente representada em *Ulisses*. No gesto epistolar, tanto em *Lusitânia* como em *Cavaleiro Andante*, o herói partilha o seu “espaço cénico” com outras figuras até então mantidas à distância como por exemplo, as cartas a João Carlos, à mãe ou à irmã Arminda.

No caso que nos interessa, as cartas são tentativas de estabelecer um diálogo que, de outro modo, não existiria. Sabemos já que os romances anteriores, *A Paixão* e *Cortes*, eram assumidamente monológicos, dando desse modo testemunho do isolamento interior em que cada uma das personagens vivia. O autor poderia tê-lo feito impondo a sua presença como narrador heterodiegético; no entanto, optou por um caminho mais difícil, o daquele que voluntariamente se ausenta. Como refere Eduardo Lourenço em *Tempo e Poesia*, a propósito da escrita epistolar em Almeida Faria, “o narrador ausente e omnipresente busca a sua imagem nos estilhaços dos seus personagens incommunicantes” (1987: 8), em tentativas artificiais que denunciam a existência de um universo de absoluta solidão. Apesar das suas condicionantes, estas cartas não se esgotam na troca de mensagens amorosas entre os pares Marta / João Carlos ou Sónia / André. As missivas vão para além da comunicação amorosa, nelas perpassa o ensaio, como acontece nas cartas trocadas entre João Carlos e Marta, ou entre Marta e a mãe, que debatem temas estéticos, filosóficos e políticos. As cartas fazem igualmente a ponte entre o desenrolar dos acontecimentos do país real e a tragédia familiar, adensada pela

²² “Le roman par lettres est, (...) parmi les romans à la première personne, celui qui présente le moins d’analogies avec la forme épique” (Hamburger, 1977:280, tradução nossa).

incerteza e insegurança que decorre dos primeiros, pelo menos aos olhos daqueles para quem o passado era aceitável prisão.

A epistolografia autonomiza o papel do locutor, na medida em que permite dizer o que de outro modo seria de problemática transmissão e reforça a aparência de verdade daquilo que é enunciado em função da liberdade emocional da carta. Forma de diálogo à distância, na pressuposição de resposta do interlocutor, a carta pode dizer o que de outro modo sofreria as intrusões próprias do diálogo presencial, com a sua circunstancialidade própria. Modalidade escrita, a carta permite a escolha e a revisão, não sendo imediata e nessa medida, é um gesto mais livre. Almeida Faria em entrevista concedida a Host já anteriormente referida considera o género epistolar um “monólogo exterior” e, implicitamente, uma forma de exteriorização das vozes “silenciosas” dos monólogos interiores dos romances *A Paixão* e *Cortes*. Assim, é-nos possível inferir que tanto o monólogo interior enquanto discurso em que um eu toma a palavra e se diz, como o monólogo exterior, em que várias vozes interagem por cartas plenas de tensão dramática, propiciam a transposição do texto romanesco para texto de teatro, tema que aprofundaremos mais à frente neste trabalho.

A carta surge no romance como uma construção dentro de outra. Cada carta é um núcleo autónomo, com o seu quê de narrativa fechada e aparentemente acabada. Fragmentos de vida, as cartas funcionam originariamente como discursos privados, são endereçadas a alguém especificamente. As cartas têm tido ao longo da história grande protagonismo servindo como intermediárias entre Estados, e na literatura a sua importância não é menor, recordemos *A Carta Perdida* de Poe, ou a carta que D. Quixote escreveu a Dulcineia que nunca a recebeu, ou as cartas de amor que Fernando Pessoa escreveu a Ofélia.

No fundo, o que temos nos romances em análise é a participação de várias vozes que se vão expondo ao abrigo da privacidade aparente da carta. Por elas, pelas cartas, nos movemos no labirinto dos acontecimentos trágicos que vão abalando a precária estabilidade familiar. Em *Lusitânia*, por exemplo, João Carlos sabe da morte do pai pela carta que recebe da mãe:

Meu querido filho,

a tua de 14 trouxe-me ao mesmo tempo alívio e sofrimento. Alívio por te saber de saúde, sofrimento por estares tão longe no momento em que devo anunciar-te a mais difícil notícia: a morte do Pai no dia a seguir à tua partida (LU:274).

A mensagem, dramática, irá desestabilizar a felicidade de João Carlos, chegado rocambolescamente a Veneza na companhia de Marta, sua amada. Se o seu primeiro impulso é ficar e seguir em frente, a pressão familiar interrompe o seu desejo. As cartas da mãe e dos irmãos vão nesse sentido. O herói é, mais uma vez, sacrificado a outros desígnios que não os seus.

Poderosos instrumentos de pressão psicológica as cartas que João Carlos recebe da família, em *Lusitânia*, obrigam-no a regressar. Elas funcionam como avisos, como sinais indeléveis, são missivas que vincam a dissolução do herói. Falamos de dissolução porque J.C. desiste da aventura, forçando a sua própria natureza ao regressar a casa sem glória, cumprindo os desejos da família em detrimento dos seus e condicionando desse modo a sua liberdade, marca por excelência do heróico.

Ao lermos cartas, “ouvimos” pensamentos e, nesse pressuposto, elas transportam consigo uma certa oralidade, ainda que se trate de actos de linguagem diferidos no espaço e no tempo, que a escrita, de alguma forma pereniza.

Todorov em *Literatura e Significação*, reportando-se ao romance *As Ligações Perigosas*, faz uma análise da carta que vai ao encontro do nosso ponto de vista: “O texto escrito pode conservar-se (opõe-se por conseguinte à instantaneidade da fala). Pela mesma razão, pode ser repetido sem que se altere sensivelmente o seu sentido” (Todorov, 1973: 21). E se, como escreve ainda Todorov um pouco mais à frente “cada carta representa o enunciado pessoal de um dos personagens” (40), não é menos verdade que, nos romances em análise, cada carta é também espaço de partilha da experiência vivida, da dor fundamentalmente, e nesse sentido colmata a solidão de uma família pouco habituada a dizer-se. João Carlos não hesita em responder à carta da mãe:

Querida Mãe,

(...) Custa-me escrever isto nesta altura. Faço-o só para explicar à Mãe o que noutras circunstâncias talvez não fosse viável: não irei já para aí, primeiro por não ter dinheiro, segundo porque o regresso me seria um sacrifício destituído de sentido, terceiro por querer ver até que ponto, até quando consigo cortar com esse vosso mundo. Arrisco-me a ofender a Mãe com estas palavras, não porém se os preconceitos a deixarem meditar nas razões acima citadas, de que a Mãe talvez suspeitasse, que de certeza sentia sem ser capaz de aceitar ou sequer definir. (...) Não creia que o confessar isto assim seja sinónimo de ódio, ou de amoródio, mais à moda. Trata-se de pura incapacidade de contacto, de estranheza, de distanciamento (LU: 291-292).

O mesmo sucede com as cartas trocadas com os irmãos, André e Arminda, e posteriormente com Marta, ou ainda com as cartas trocadas entre Arminda e Sónia e entre Sónia e André. São essas mesmas missivas que vão dando notícias de um país em alvoroço, marcado por uma Revolução pacífica, que foi notícia no mundo inteiro pelo facto de o vermelho ser o dos cravos e não o do sangue. Elas consubstanciam uma pluralidade de perspectivas sobre acontecimentos históricos e sociais em curso, extrapolando desse modo largamente os conteúdos da comunicação privada entre pessoas ligadas por laços afectivos próximos. Nelas se afirma uma pluralidade de vozes, cada qual com a sua versão, suas ideias, expectativas e necessidades.

Em Almeida Faria, a escrita epistolar, ou a “estratégia epistolar” (designação de Eduardo Lourenço) foi igualmente o meio privilegiado que o autor encontrou para estabelecer o diálogo entre cada personagem e o espaço político e cultural instaurado no 25 de Abril. Se os romances *A Paixão* e *Cortes* as vozes privilegiavam o monólogo interior, em *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante* as cartas apresentam-se nas palavras do próprio autor como “monólogos exteriores”, que dão voz à liberdade de expressão instaurada com a Revolução, aprofundando a estrutura polifónica do romance em Almeida Faria.

Isto as torna também espaços privilegiados de alteridade, enquanto interpolações “pessoais”, actos de testemunho, supostamente não manipulado pelo autor (a tal construção dentro de outra construção de que falámos atrás). Sobretudo em *Lusitânia*, como observou Cristina Robalo Cordeiro em artigo publicado na revista *Colóquio/*

Letras, de Setembro de 1982, as cartas dão-nos, por essa via, uma perspectiva épica e a passagem do espaço fechado que é Montemínimo a um outro em que se convoca o Portugal de outrora, brevemente glorioso, em confronto afectivo com uma Revolução em curso e de incertos desígnios. A propósito, escreve a ensaísta:

A passagem da memória de um grupo à memória colectiva de um povo efectua-se não só ao nível do diálogo intertextual presente numa erudição épica facilmente referencial, como também a nível temático através da permanência de imagens que remetem para um simbolismo aquático, vivido individualmente nos dois primeiros romances, agora lembrança de um destino nacional, de um passado épico presente na imagem da nau – símbolo de viagem modulado no elemento formal carta – que abre a narrativa e constantemente a percorre (Cordeiro, 1982: 34).

Reactiva-se assim a memória do tempo que já foi, por referência àquele que se deseja, espaço-tempo compósito em que cabem o sonho e a nostalgia como facetas da existência. São sobretudo as cartas trocadas entre João Carlos e Marta que no seu vaivém se reapropriam parodicamente desse passado para dizer o presente em tonalidade anti - épica:

Lisboa, 27-09-74

Minha querida Marta

(...). A nau do Estado, com bispos, generais, bacharéis, amanuenses, pianos, pulgas, mangas de alpaca e mais pertences, ei-la aí a pique enquanto estes papalvos-malandragem ainda pensam em termos imperiais. Tapar buracos no casco da tão dura nave não seria nada mau, tentar salvar um povo exausto que alguns acham deu o que tinha a dar (LU: 373).

Nelas se evocam os descobrimentos com a Revolução. Evoca-se a “nau” de um país à deriva desde sempre, que foi naufragando no passado de epopeia em epopeia, tentando consolidar uma pátria sempre ineficaz, perdida, mais pela ganância do que pelas tormentas do mar, de que restam ainda as colónias mantidas à força por uma guerra a que poucos queriam pertencer. E é na correspondência entre Sónia e André que a questão se coloca com particular acuidade. Sendo Sónia natural de Angola, tem com esse espaço uma forte ligação afectiva que a faz regressar, deixando para trás André.

Caro André,

(...). O meu lugar agora é onde os frutos estão maduros para outros foguetes, onde ainda vai correr muito sangue antes que mudem as rédeas do poder. (...) Nasci e cresci ao lado de colonos pobres, mesmo assim favorecidos pelo sistema que os defendia do perigo que perseguia os colonizados por todo o lado, indefesos perante leis alheias, sem lei, e quantas vezes em mãos dos fora-da-lei (LU: 299-230).

André, doente de corpo e alma, será entretanto o actor principal do romance *Cavaleiro Andante*, que se segue a *Lusitânia*, embora, como tivemos já ocasião de assinalar, não seja essa a sua vocação natural no quadro de uma mitologia em dissolução. Atormentado pela doença até então referida em surdina, André tenta iludir a sua debilidade partindo à descoberta de outros mundos e forçando a sua própria condição ao tentar ser e agir como o herói que na verdade nunca foi. Errante por força das circunstâncias, André vai redescobrir o Brasil e depois África (onde está Sónia) como outrora fizemos. Contudo, a jornada africana revela uma peregrinação inglória, que tem o seu quê de irónica e trágica metáfora desse tempo definitivamente desfeito. Ele, o “cavaleiro andante”, imagem do herói por acidente, não terá histórias para contar, regressa à pátria morto e sem glória. Vejamos um excerto da carta em que André comunica a Sónia a sua partida para o Brasil:

Lisboa, 18-6-75

A tua carta de 6 só agora chegou, tão péssimos andam os correios (...) Ainda bem que eles escaparam afinal desse barril de pólvora de que temo saias chamuscada. (...) Aos teus pesadelos respondo com os meus, diferentes e idênticos (...) Parto na madrugada de 24, está decidido. Tudo preparado para a travessia que um Cabral levou a cabo pela primeira vez de barco, e outro Cabral conseguiu em três hidros consecutivos, um dos quais, o “Lusitânia”, se afundou perto de Fernando Noronha. Descobertas as Índias de oriente e ocidente, que nos resta? Navegar navegámos. Graças às navegações nasceste a milhas de mim, milhas que não são só geografia, e tenho de procurar-te nos descaminhos do mar. Em sonhos continuo a nadar, o mar nunca mais acaba, a noite custa a dissipar. Quando julgo estar a chegar, percebo que me enganei, que te perdi na neblina, que nenhum rádio ou radar, nenhum raio de cobalto me poderá salvar (CA: 69).

Repleto de alusões aos Descobrimentos, o excerto expõe um André definitivamente perdido por se ver longe da mulher amada e por saber que o seu mal não tem cura: “nenhum raio de cobalto me poderá salvar”. Nela se retomam as aventuras deste país de

navegações, muitas vezes de consequências trágicas, em que se cruza a tragédia do colectivo (“Navegar navegámos”) e com a tragédia do protagonista na reconstrução do presente desse passado.

O mesmo André em carta à irmã Arminda confessa:

Rio, 6-11-75

Ao aterrissar há bocado no Aeroporto Santos Dumont, chegado de S. Paulo, e lendo no jornal que hoje é dia do Condestável, invoquei, evoquei os nossos modelos escolares com saudade, quando tu tanto gostavas de batalhar beato e eu queria ser heróico a teus olhos. Tentei sê-lo, apesar de me saber não nascido para tal (CA: 137).

Todas as cartas que constituem *Cavaleiro Andante*, o último romance da Tetralogia Lusitana, referem André delineando-o como aquele que não foi feliz nesses lugares de errância, aquele que não sobrevive à deslocação do seu lugar de origem, indo morrer nos braços de uma outra figura materna (Sónia), mulher amada e eroticamente desejada capaz de o consolar como, por força das circunstâncias, nunca o conseguira a sua mãe natural. Na sua condição de herói por acidente, André apela recorrentemente à memória como forma de diminuir a distância que o separa de casa, seu lugar afectivo por excelência.

As cartas são “vasos comunicantes” que dão à família uma ilusão de comunhão e de diálogo que nunca existiu, ao mesmo tempo que se abrem ao exterior na medida em que transportam consigo o mundo, outras vidas, outros ritos. No caso de André, as cartas ajudam a família a aceitar a sua morte há muito anunciada. São, nesse sentido, epístolas que mantêm a distância que aparentemente dissolvem, preservando o pudor a que quase todos se sentem impelidos, habituados que estão a nunca se exporem.

Se, em *A Paixão* e em *Cortes*, a figura do herói se afirmava como possibilidade, a sua dissolução aconteceria nos romances seguintes, *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante*. Convocando mais uma vez Hegel, podemos dizer que, em Almeida Faria o épico se foi afastando progressivamente da solenidade associada a elementos simbólicos como, os ritos pascais, entre outras alusões ao texto bíblico, bem como, a imagens como a do fogo e da árvore, em prol de uma pluridimensionalidade em que “heróis” são todas as personagens que isoladamente vivem as suas pequenas-grandes tragédias.

Isolamento, bem visível, por exemplo na correspondência trocada entre Marta e João Carlos, tendo Veneza por pano de fundo. É essa a paisagem-mundo que serve de contraponto à nossa condição de país mesquinho, isolado do exterior, a viver escudado na memória dos Descobrimentos, como se esse tempo fosse uma véspera recente e para sempre consentida, numa alienação que Marta não poupa sua última carta João Carlos:

Veneza, 30 de novembro

(...) Aí as revoluções são feitas e desfeitas à maneira dos festivais da canção da Eurovisão para gáudio de desgovernados e desgovernantes desses cacos de um império a cair aos bocados como os prédios de Lisboa e os seus caóticos cais onde atracavam navios de “retornados” fugidos ao que julgaram fosse porto seu até lhes virem dizer que se ponham ao fresco, que a comédia, a tragicomédia, acabara (CA: 313-314).

2. Viagem e alegoria

Entretanto, os jovens Tiago e Jó viajam oniricamente, conhecemos-lhes os sonhos desde o primeiro romance da Tetralogia Lusitana: “ambos sonham talvez, ou sonharam, ou hão-de sonhar um dia, ainda que o não saibam, não creiam, não recordem do fundo das suas trevas sem memória” (PA: 27). Posteriormente, tanto em *Lusitânia* como em *Cavaleiro Andante*, ambos se refugiam nos sonhos, respondendo, por um lado, ao medo que a morte do pai inaugurou nas suas vidas e às mudanças que Abril trouxe à vila, até então para eles lugar de amenas aventuras e, por outro, ao desejo da viagem acalentado pela partida dos irmãos.

Confinados ao espaço-casa, os mais novos não têm direito a dizer, nem a dizer-se, resta-lhes serem viajantes noutras naus. Em casa, falta-lhes agora a segurança a que estavam habituados. Quanto maior é o medo, maior é a aventura e mais perigosa a viagem: as naus são então oniricamente substituídas por aviões ou naves, em que ambos procuram uma saída para a angústia que habita a casa onde a mãe deambula, desta vez entregue a um outro sacrifício, o de viver para criar os filhos menores. Jó sonha com a figura de um pai para “aprender com ele a viver”, esse pai que “se afasta como se fosse vivo” (CA: 48). Por sua vez, Tiago vê em sonhos um lobo a entrar no seu quarto:

(...) e o lobo entrou, vinha calado e caminhou devagar, seguro e calmo com o seu cigarro; o cigarro ardia-me nos olhos muito abertos e enevoava-os; ele trazia, vestido e justo pelo cinto de cordão ao corpo alto, o grande robe de meu pai e, nos pés, os sapatos de quarto; apalpou a mãe no peito; depois largou o cigarro e, sem sequer olhar para mim, beijou-a muito na boca e em seguida a levou (...) (PA: 29).

Este lobo mais não parece ser do que a sublimação da figura paterna, uma das metamorfoses do conflito edipiano, em que o rapaz sente o pai como rival porque este lhe subtrai a atenção da mãe, como reiteradamente assinalou Bettelheim em *Psicanálise dos contos de fadas*: Sabemos o quanto os contos de fadas contribuem para a harmonização entre os desejos recalcados²³ e os muitos receios que ensombram naturalmente a infância. A criança tem medo do que desconhece e sente-se só e ínfima, mantendo uma relação ambígua com os adultos. Tiago, depois da morte do pai, continua a ter sonhos estranhos, o “lobisomem” torna-se o tormento das suas noites:

(...) Agora que o lobisomem se foi embora é o pivete que me não larga, me assalta, vidros partem-se, janelas escancaram-se mesmo sem vento nem pedradas. Preciso enfrentar o sem nome ali escondido no sítio donde saiu, há uma semana exacta, no domingo passado, o funeral do papá. Entreabri devagar a porta (...). Na escuridão não distingui senão um vulto vago, além da pestilência desse bafo cuja origem não deixava margem para duvidar. (...) Olhei de novo o escuro. Uns olhos vermelhos, de cão, juntos brilhavam lume em brasa. Fechar a porta depressa era o meu desejo, impossível, preso sem saber porquê, por quem. Tacteando pela parede, dei com o interruptor, acendi o candeeiro. Instalado no sofá que nem o paxá, horrendo, rindo, fedendo, tendo a cara dum indivíduo conhecido que não cheguei a localizar, ele aí estava. Faltava-me o passe para poder identificá-lo, uma raiva aumentava à medida que o sorriso do diabo me gelava, uma violência me assustava, explodia, libertava-me. Consegui avançar, (...) pegar-lhe em plena cabeça segurando-o pelos cabelos, desatar a bater com ela contra o soalho. A tola estalou feita casca de ovo, ele ficou teso, oco, opaco, pesado, uma tábua. Disse: lá lixaste o gajo. Pouco depois: estás lixado (LU: 284-285).

O parágrafo transcrito abre a participação do jovem em *Lusitânia*, o terceiro romance da tetralogia. Os medos de Tiago extravasam grandemente o que seria normal numa criança da sua idade. O “lobisomem” é metamorfose do pai que ele desejou morto e, ao persistir nos seus sonhos, o lobisomem remete para o sentimento de culpa que o

²³ José Jiménez no seu livro *A vida como acaso*, lembra Freud: “As culturas humanas utilizam as figuras animais, e as outras formas sensíveis, como pautas de equivalência e transformação simbólicas; que nos permite “fixar e transmitir os sentidos da vida e da morte” (1997:199). Tal observação, entre outras, permite compreender a extensão e as implicações da fantasia e do sonho na vida humana, na sua associação à ideia de *inconsciente*, termo técnico usado por Freud para as representações oníricas, que nas civilizações modernas está ao mesmo nível dos mitos em que acreditavam os nossos antepassados.

assola por ter tido sonhos ou fantasias que culminavam na realização dessa vontade, ainda que inconsciente. Estamos perante a descrição intensa, que nos põe em contacto com as dores da infância, especialmente a perda e a culpa. Com efeito, é o medo que destabiliza o jovem Tiago e lhe assombra as noites e os dias.

A dimensão onírica aqui afluída, expressa-se em imagens como a do “lobo” e do “lobisomem”, são imagens próximas da imagética surrealista que o autor irá desenvolver em *Os Passeios do Sonhador Solitário*, conto onde a figura principal, anunciado como um dos filhos de Rousseau é “semelhante a um cão excepto no porte de homem de chapéu alto e casaca” (OP: 12) e gritava à lua “Não sou nenhum lobisomem” (OP:28). Trata-se aliás de um texto singular, ilustrado por desenhos surrealistas de Mário Botas.

Mas voltemos às crianças da família, aparentemente postas à parte, como se não compreendessem o drama nem a ele pertencessem, Tiago e Jó são, de facto, parte imprescindível da história, por eles transitam o onírico e o metafórico que acentuam o lirismo do texto. Raramente na literatura contemporânea, se excluirmos *Manhã Submersa* de Vergílio Ferreira, e um ou outro conto de Augustina Bessa Luís, as crianças figuram com peso existencial significativo (não considerando naturalmente, a literatura dita infanto-juvenil). Nos romances de Almeida Faria, as crianças surgem entretanto, na sua verdadeira dimensão sensível, isto é, vivendo num mundo de fantasia que se projecta para além das brincadeiras de rua. Na tetralogia, acedemos à imaginação e aos voos fantásticos tanto de Tiago como de Jó, aos seus sonhos, às suas pequenas-enormes dores e à solidão, à imensa solidão que os afecta.

Jó, que como irmão mais velho devia ser o protector, vive fechado nos seus sentimentos, também ele tem medo, também ele sonha com o pai desaparecido. Ainda que não soçobre à culpa, sente uma espécie de raiva pela sua partida e em sonhos projecta esse sentimento, vê o pai como alguém que o abandonou num sonho em que o velho Moisés está presente (talvez prenúncio da morte dessa figura protectora). Nesse sonho, o pai tem um papel ambivalente: por um lado, protege-o; por outro, abandona-o ao seu destino. Tudo se passa num asilo:

(...) aí iam indo eles e eu perdido no meio deles, não me ligavam, (...) no fundo invejavam-me por ter pernas para sair dali. Corri, mas fui parar à cantina onde todos estavam, falando, mastigando sem dentes. Tive de self servir-me, não tinha o dinheiro deles, dessas moedas que tiravam da boca. O pai porém salvou-me, veio pagar ao Caronha da caixa, levou-me para a mesa, guardara o meu lugar à sua direita, sorveu a sopa com ruído, não levantando a cabeça que eu queria ver e estava agora tapada com um lenço branco. (...) Pedi licença para me levantar. O pai calado. Toquei-lhe com o cotovelo esquerdo, ele caiu desamparado, a cara coberta pelo lenço afocinhou no prato cheio de escamas de peixe (LU: 283).

Jó culpa o pai da sua orfandade, de o abandonar²⁴ à sua sorte num mundo velho e no quadro de um outro que pretende renovar-se, situação que se agrava com o suicídio de Moisés: “Mas agora que Moisés se meteu dentro da morte, que vai ser de mim sem ele, que nos espera a todos nós?” (LU: 349). Como se lê em título do capítulo 31: “ONDE JÓ SE SENTE ÓRFÃO DUPLAMENTE E PENSA NUM IRMÃO DE FICÇÃO” (*id.*) Nem a mãe lhe serve de consolo, de tão entregue que está às suas dores.

A presença da adolescência na narrativa, sobretudo à luz das suas viagens imaginárias, acentua a dimensão trágica do romance. As crianças são aquelas que, sem disso terem consciência, mais sentem o que se passa à sua volta, servindo igualmente de pretexto para os desenvolvimentos posteriores a *Cortes*. Dito de outra maneira: é alegadamente por causa delas que o desejo de aventura de João Carlos é amputado, é por elas que o mesmo João Carlos regressa de Veneza, é por elas que a mãe sobrevive, é por elas que André parte para o Brasil em busca de maior desafogo económico e é, ainda, por elas que Estela (que sente aqueles meninos mais filhos do que os seus próprios filhos, que não viu crescer) se mantém naquela casa triste, nau de desamparados. Por isso, as crianças, como causa provável ou apenas como desculpa, entram na narrativa como seres perdidos, que só encontram escape na imaginação naturalmente pródiga nessas idades, surgindo desse modo a juventude valorizada como fio condutor da saga na sua dimensão trágica.

As prodigiosas viagens imaginárias acontecem sobretudo a Jó que, cheio das suas leituras, se sente personagem principal das suas fantasias, mas, ao invés do que sucede nos livros de aventuras, ele salva-se a si mesmo e não aos outros. Nas suas aventuras, ele inventa uma “Aldeia Aérea, espécie de satélite artificial de forma esférica”, onde

²⁴ Como sublinha Bettelheim: “Não há ameaça maior do que a de irmos a ser abandonados, ficando completamente sós. A psicanálise chamou a isto o maior receio do homem, a angústia da separação e quanto mais novos formas mais torturante é a nossa angústia quando nos sentimos abandonados, pois a criança pequena perece quando não é protegida adequadamente” (2008: 186).

“atraca a nave” (CA: 34). Nesse lugar imaginário, misturam-se bonecos da televisão com os “cavaleiros da Távola Redonda” e “Morgana”, irmã do “rei Artur”, salva-o das imensas quedas que lhe ameaçam a vida: “Talvez Morgana me apanhe no ar, se eu não voar. Ela tomou banho comigo e me ensinou suas artes” (CA: 64).²⁵ Estamos perante sonhos onde se encontram o medo e o desejo sexual, onde Morgana é, ao mesmo tempo, mãe e amada; sonhos em que imagens sublimadas do pai estão sempre presentes, como é o caso daquele “desenho de Ícaro e do pai entre céu dourado, o pai de asas atadas por cordas aos braços, de mãos agarradas às pegadas das asas” (CA:64-65), um pai que se derrete sob intenso calor do sol, pai para sempre inacessível, como no mito. As lendárias aventuras do *rei Artur* e da sua corte de homens valentes em demanda do *Graal*, assim como as lendas nórdicas, e os grandes mitos clássicos invadem e conformam, pois, o imaginário do adolescente como escape ao sofrimento.

As imagens oníricas presentes na tetralogia, nomeadamente pelo movimento que sugerem, são entretanto, fortemente cinematográficas, como, entre outros, assinala Anabela Oliveira no seu livro *Entre Vozes e Imagens*, que, logo na introdução, chama a atenção do leitor para essa “polifonia” entre artes (Oliveira, 2007: 13). É particularmente interessante a forma como a autora analisa a dimensão “cinematográfica” dos sonhos de Jó e Tiago em *Cavaleiro Andante*, enquadrando-os perfeitamente no universo fílmico a partir de citações que podiam ser as nossas. Outro aspecto para que a ensaísta chama a atenção, e nos interessa particularmente, é a demarcação entre aquilo que no teatro seria a didascália da cena a ser representada e no cinema constitui o argumento da cena a filmar (*id.* 80-83).

Roger Caillois dedica, por sua vez, um importante capítulo aos sonhos em *Images*, onde defende a sua importância como modo de libertar a tensão causada pela realidade sob a forma de aventuras de que apenas o sonhador é protagonista, atribuindo-lhes um valor alegórico imprescindível à sanidade mental do ser humano, (cf. Caillois, 1966: 61-123). Desde os tempos mais remotos o homem tem, aliás, tentado desvendar os sonhos, de forma mais sistematizada com a psicanálise, como é sabido.

²⁵ A edição da INCM que usámos neste trabalho, não inclui o cap. 12 (salta do cap. 11 para o cap. 13) pelo que, na impossibilidade de consultar a 1ª edição, recorreremos a uma da Ed. Planta Agostini, de 2000.

Nos sonhos de Tiago confundem-se heróis mais ou menos ficcionais ou míticos, com aquilo que ouve da famosa revolução que, no seu imaginário, vai significando a destruição de tudo o que era importante para ele:

O grande BANG não tardará, a nossa mãe morrerá, Arminda e os manos maiores, o André que anda doente e o J.C que a gente nunca vê, a Estela e o marido dela, os rapazes da escola, a Sónia em Angola, a Marta que não conheço, Samuel e os amigos dele, o professor Lidebrock, o Thor islandês (...) (CA: 142).

No inconsciente de Tiago, a realidade é, pois, indissociável da fantasia, o mundo está a desmoronar-se à sua volta e os seus sonhos como que antecipam acontecimentos nucleares do universo ficcional da tetralogia, como a morte de André, a definitiva perda de Cantares (lugar de férias) ou até a perda da casa, seu “CENTRO DA TERRA” (CA: 37).

A presença do onírico, sobretudo protagonizado por duas crianças, representa um enriquecimento estético significativo nos romances que constituem a tetralogia. Os monólogos correspondentes aos sonhos das personagens mais jovens são, a nosso ver, riquíssimos do ponto de vista literário, até pela forma como reenviam a uma erudição clássica pouco comum na literatura contemporânea que, impregnada do chamado *Novo Romance*, se vinha por vezes distanciando de algumas referências simbólicas e genológicas manifestamente enriquecedoras do literário.

Rocambolescos em muitos dos seus pressupostos e acidentes as viagens imaginárias que aqui nos ocupam trazem, aliás, à memória o chamado “romance barroco”, tal como o caracteriza Oliveira e Silva: “O romance barroco aparenta-se estritamente com o romance medieval e caracteriza-se geralmente pela imaginação exuberante, pela abundancia de situações e aventuras excepcionais e inverosímeis: naufrágios, duelos, raptos, confusões de personagens, aparições de monstros e de gigantes, etc.” (Silva, 2009: 676). De tudo isso parece haver, nas viagens imaginárias de Jó e Tiago que, em larga medida, se fazem desse caudal lendário da busca do *Graal* que, para eles, não é a taça mítico-ontológica, mas sim a infância perdida.

Jó e Tiago convivem e contracenam com os cavaleiros da *Távola Redonda*, estão sob a sua protecção, em passagens de grande lirismo, construtoras de imagens que nos confrontam com a tragédia que debilita a família. Não podemos ignorar, por exemplo, o

capítulo em que “JÓ REGRESSA À ALDEIA AÉREA” para tentar salvar André que entretanto morrera em Angola:

Era de noite quando ela entrou lá em baixo, na fria casa (...) subiu a escada devagar, só caveira e ossos e gadanha enorme, no escuro percebi que vinha para ficar. Não me assustei apesar de me sentir indefeso, não lhe falei para não pactuar com a boca gelada, não era eu quem ela queria, sem bem saber porquê isso eu sabia: quem vens buscar? (...) Então vi o André, perdido em Angola, não posso demorar, qualquer demora será a sua morte, parto ao encontro dele antes que o humilhem como ao Heitor fez o cruel Aquiles, (...) vou à Aldeia Aérea pedir auxílio (...). Levam-me a uma Ilha Afortunada sem barcos de longo curso, apenas chatas e barcaças ancoradas na baía diante da paisagem tranquila de praias vazias. Onde outrora fora um cais, ergue-se agora o estaleiro de metal enverdecido pelo mar. (...). Um fulano veio ter comigo (...). Narrei-lhe o meu projecto de peregrinação até Luanda e ele prometeu levar-me de foguete à Aldeia Aérea solicitar a ajuda dos cavaleiros com a condição de eu não pretender o Vaso, mero fetiche que ele não respeitava, nem acreditava em milagres, somente cria na força das armas, na espada de Palamedes matador da Besta Ladradora e na perlustrada Excalibur vencedora de todos os combates (CA: 221-223).

Neste trecho se sublima o desgosto do adolescente Jó que inconscientemente quer resgatar o irmão das garras da morte, cujo impacto é maior por essa morte ter acontecido lá longe, num lugar que lhe é inacessível.

Não deixa de ser notável o valor alegórico destes monólogos, em que se convoca o passado longínquo como forma de resgatar o presente. André é a seu modo, mais um “Sebastião” refiguração desse Portugal deixado órfão em 1580: “Coitado do André abandonado em terra de ninguém e que só no Julgamento Derradeiro hei-de voltar a ver. Estava eu a pensar nisso quando apareceu Sónia montada no cavalo voador de Kundry, trazendo uma mensagem de André para mim, porém mal a abro reparo que as letras foram apagadas.” (*ibid*). No fim, não havia missiva, apenas o vazio aberto pela morte do irmão mais velho.

O segredo de *Cavaleiro Andante* inscreve-se no diálogo entre aquele passado, sibilado de geração em geração, que se pensou redimido ou reconquistado na Revolução de Abril e a recriação da vida que essas mudanças impunham. Todavia, desta feita, não havia cais mal cheirosos a fervilhar de gente, nem especiarias como moeda de troca e sinal de riqueza. A obra de que falamos talvez seja tentativa estética de redenção e o horizonte mítico que lhe subjaz, tentativa de aceder a algo que transcenda o signo e atenua o sentido trágico da vida.

(...) Vindas do mar, lufadas de névoa avançavam em direcção à Serra, como um exército desordenado recuando em debandada. Este espectáculo criou nos presentes, e ignoro se em meu pai, a convicção de que não seria casual a coincidência de el-rei D. Sebastião e eu termos vindo ao mundo no dia do santo do mesmo nome.

Almeida Faria

Por entre brumas se têm feito as histórias da História, algumas miticamente inscritas sempre no imaginário português como eixo dinamizador de novas histórias. Assim é em Almeida Faria que, no romance *O Conquistador*, a que pertence a epígrafe, narra o destino épico de “Sebastião”, por contraposição ao do mesmo nome, tragicamente desaparecido em Alcácer-Quibir.

As semelhanças entre Sebastião Correia de Castro e o rei vencido no norte de África são muitas: para além de ambos terem nascido no dia de S. Sebastião, têm em comum o nome dos avós maternos (Catarina e João), assim como o nome dos pais (Joana e João). A tais coincidências somam-se parecenças físicas mais ou menos prodigiosas: ambos têm “seis dedos no pé direito” e são louros, entroncado e de olhos claros” (OC: 16). Há, no entanto, também diferenças substanciais entre os dois: se D. Sebastião se arvorou em conquistador de territórios, o seu homónimo afirma-se como conquistador no plano amoroso.

Almeida Faria não resiste, pois, a parodiar aquele que é talvez um dos mais renitentes mitos portugueses. E fá-lo privilegiando aquele que é o lado mais frágil da história por detrás do mito: não tanto o desaparecimento do el-rei no campo de batalha, mas o facto de ter partido para a guerra sem deixar descendência. Parodiando o trágico, o homem reconcilia-se de alguma forma, com o seu passado, assim dessacralizado. O romance *O Conquistador* constitui um bom exemplo dessa recriação paródica do sebastianismo.

Outros o fizeram também em tempos não muito distantes, merecendo especial referência o romance *Torre de Barbela*, de Ruben A, que, em atmosfera tragicómica, nos faz regressar a um Portugal que já não é, mas quer permanecer. Por isso, os seus mortos saem irónica e tragicamente das catacumbas quando a noite cai, para festejarem

e recordarem longas e heróicas jornadas. Na verdade, são os passos do nosso passado que aí contemplamos com tristeza e ternura, porque têm tanto de cândido como de ridículo. A história narrada por Ruben A. está, na sua ficcionalidade, eventualmente bem mais perto da intimidade lusa do que muitas das páginas de ciência histórica onde insistimos em viver à custa de um passado demasiadas vezes romanceado, infantilizado, quase doentio.

Se Ruben A. na sua *Torre de Barbela*, faz desfilar um ridículo cortejo de homens e mulheres quase inaptos, que olham a pátria como coutada, Almeida Faria retoma a figura daquele que ficou na memória colectiva sobretudo por não ter chegado a ser. Fá-lo tocando no ponto fulcral e mais íntimo dessa personalidade mitificada pelo tempo – a sua sexualidade. Com efeito, Sebastião de Castro cedo desperta para os encantos do sexo oposto, enquanto, reza a lenda, D. Sebastião o evitava. Aparentemente comezinho e sem grandeza, o tema corporiza-se no romance, fragmentando o herói e o mito que o sustenta.

Subverte-se assim o sebastianismo, mas o mito permanece na literatura portuguesa, parodiado num duplo registo: se muitas vezes a paródia é isso mesmo (chiste, gracejo, brincadeira), outras vezes aproxima-se de uma outra forma de dizer o inominável, o lado trágico de um povo de glórias evanescentes. A paródia desfaz o que o tempo sacralizou, não por o presentificar, mas por lhe dar voz, discurso directo, na figura de Sebastião, nascido mudo:

(...) Julgo que a libertação da língua coincidiu com um período em que tive tréguas dos pesadelos que me assombraram muitos sonos. Segundo meus pais, muitas vezes eu acordava a berrar, como se assaltado pelos diabos. Mas não eram diabos, eram homens que me queriam estrangular, trespassar à espada, à lança ou à facada. Quando agora fecho os olhos, no deserto deste ascético fevereiro, regressam com violenta nitidez as lutas de dois *gangs* rivais que mutuamente tentam liquidar-se. Num dos bandos abunda gente de turbante, que pelos vistos me considera seu inimigo (...). Por palpite distingo quem é quem, sob o sol e a poeira que não me deixam ver e me fazem vacilar de tontura e vômitos (OC: 35).

Sebastião nascido de um ovo num dia de nevoeiro e numa praia lusitana veio ao mundo para resgatar o seu homónimo, el-rei D. Sebastião, não do deserto marroquino onde é certo ter morrido, mas para o libertar do cativo a que o mito o remetera. Estamos perante um gesto ficcional que, fantástico (como é comum em Almeida Faria)

e profundamente irónico, abre caminho ao registo paródico que perpassa por todo o romance.

Os sonhos de contornos verdadeiramente surrealistas de Sebastião de Castro, influenciados pelas narrativas da avó Catarina, são, entre outros aspectos, metáforas prováveis do terror associado ao destino do seu homónimo. Durante o sono aparece-lhe, por exemplo, “um tipo de cara repugnante, coberto por pústulas e úlceras que lhe dão o aspecto de um lobo com febre” (OC: 35), entre outras imagens estranhas de “súcubos e íncubos que saltam de subterrâneos sinistros e de criptas, de túmulos e prisões de “flores pútridas, infestadas por fungos” que lhe crescem na boca e o sufocam” (cf.36). Que diria Freud dos rasgos oníricos desta criança de singular progenitura?

Segundo a avó Catarina, ele, Sebastião de Castro, nascera para redimir o desaparecido no Norte de África; por sua vez, o “cavaleiro Alcides”, seu padrinho, estava convicto de que o seu afilhado era a reencarnação do “Outro”, pelo que Sebastião se devia dedicar “em exclusivo àquilo em que o Outro estrondosamente falhara ao manifestar pelo belo sexo uma aversão extraordinária” (74). No imaginário colectivo, pior do que a morte do rei há a inexistência de um outro que assegurasse a sucessão. Durante 60 anos esteve o povo impedido de gritar: “viva o rei”, gorada essa expectativa nos desertos de Alcácer-Quibir.

Almeida Faria joga com o “pensamento trágico” (Blanchot, 1969:137) que Eduardo Lourenço sinaliza no prefácio a *Origens do Sebastianismo*, de Costa Lobo, quando afirma que quem desapareceu em Alcácer-Quibir foi “um Rei frágil de um reino frágil que a sua morte punha à beira da inexistência” (cf. Lobo, 1982: 9). Será, porventura, esse sentir a pátria como entidade fragilizada que o tempo e as circunstâncias em Portugal não conseguem atenuar que permite a sobrevivência do mito. Porém, há hoje (como terá havido noutras ocasiões) quem o afecte de uma certa ironia que o faz transitar do seu lugar cativo nas histórias da História para a contemporaneidade, onde a paródia desanuvia “respeitosamente” tão trágico destino.

No romance *O Conquistador*, é a paródia enquanto acto de reescrita que dissolve (sublima) o acontecimento trágico, ao atribuir ao personagem Sebastião as qualidades de conquistador amoroso que el-rei não possuía. Podemos considerar fundamentalmente épico o percurso do herói como sedutor e, nesse sentido, a paródia poderá ser lida como transmutação do sentir trágico, pela conversão no seu oposto. À literatura, e à arte em

geral, são permitidos esses gestos e nesse sentido, consideramos, com Linda Hutcheon, que “a paródia se assemelha à metáfora” (Hutcheon, 1989: 50). Mas metáfora antitética, digamos assim, no seu desfazer do sentido trágico das narrativas que lhe subjazem.

Contudo, as irreverências deste romance são bem mais abrangentes: Sebastião, duplo de el-rei, atribui-se o perfil de D. Juan ao mostrar-se disposto a terminar disposto a terminar as suas muitas conquistas quando conhece Clara (“estive tentado a encerrar o leporéllico catálogo e as múltiplas conquistas”) (OC: 74); depois, quando, na companhia de Clara, visita nos Jerónimos o túmulo que supostamente guarda os restos mortais do seu homónimo, sente “uma vertigem” (77). Vertigem ou apelo do Convidado de Pedra, o que não pode ignorar-se é a alusão ao Don Juan do dramaturgo Tirso de Molina e o braço que metaforicamente arrebatava Sebastião de Castro é vertiginosa possibilidade de confirmação do Predestinado, de um Sebastião de Castro nascido para redimir a “falta” do seu homónimo.

Confundem-se, assim, os mitos sebastiânico e de Don Juan, da vasta e diversa memória na literatura e na música o segundo. Dele herda o nosso herói a conotação trágica de amoroso permanentemente insatisfeito ou, no nosso caso perdido no meio de tantos compromissos amorosos. Aquando da estadia em Paris a exercer, a convite de Helena, funções na “SUCH”, (“*Société por l’Usage Convenable des Hommes!*”) (Sociedade para o Conveniente Uso dos Homens!) (OC: 118), gostava de ter tempo livre para deambular pelas ruas de Paris (alusão ao texto de Baudelaire, *Le Peintre de la Vie Moderne* (*O Pintor da Vida Moderna*) sem outros compromissos “ia matar saudades dos tempos de juventude irresponsável, andava pelas ruas, pelo metro, pelos cais, fazia olhinhos a meninas (...). Flanando ao acaso (...)” (119). Ele, Sebastião de Castro, o *flâneur* dos nossos dias, não seria um *dandy* e o “Sr. G.” pintá-lo-ia como um amoralista, um devasso, um Don Juan. Contudo, parece-nos que Sebastião de Castro amava “verdadeiramente” as mulheres, a ponto de se perder de si mesmo e com algum sentido lírico: ele “gostaria de ser o derradeiro cavaleiro do amor, aquele cujo órgão erótico principal eram os olhos, segundo Clara” (130). Talvez cavaleiro do amor como D. Quixote, sendo Clara a sua distante e para sempre perdida Dulcineia.

Sebastião de Castro regressa a Portugal cansado de tantas conquistas e isola-se na ermida da Peninha: “Só quero repensar, até ao ameaçador mês de agosto, o que fiz e não fiz de mim” (23). Agosto fora o mês fatídico para o seu homónimo, morto aos 24 anos,

e a lembrança desse dia impressionava-o porque iria atingir a mesma idade. Porém a essa supersticiosa impressão juntava-se o facto de, o viajante do amor sentir à sua vida:

Por muito que me agrade a travessia dos anos passados, sou obrigado a reconhecer que não me trouxeram senão ao ponto de onde parti. E não me refiro só à geografia; o percurso por dentro ainda avançou menos. Continuo ignorando quem sou eu. Se fui quem hoje julgo ser, se sou quem dizem que fui, se nunca serei mais que não saber quem sou ou quem serei, mesmo assim valeu a pena. E alguma coisa aprendi: quem não quero ser (OC:130).

Este pequeno trecho anuncia a necessidade de autoconhecimento que a vida ainda não lhe proporcionou. Se no decurso das conquistas amorosas muito aprendeu, sobretudo acerca das mulheres, de si mesmo pouco ou nada conseguiu saber. Significava isto que um ciclo de aprendizagem está prestes a terminar, abrindo-se-lhe um outro, de resposta à necessidade de, “saber de si”, não como amante mas como homem na sua dimensão interior, condição que transcende o simples facto de existir. Todavia há uma impressão, uma presença fantasmática, que se liberta dos seus sonhos:

(...) Ultimamente aparece-me de noite uma figura nua que podia ser meu duplo e que vem em silêncio, calçando luvas compridas, usando na cabeça a mitra dos dignatários e príncipes. Pára diante de mim e apoia na rocha a grossa espada, de punho escamoso terminado em boca de drago. Está rodeado por quatro monstruosos animais, como os símbolos dos Evangelistas cercam o Filho do Homem nalguns ícones, e representam o sal do desejo, o pez da nostalgia, o mercúrio do movimento, o enxofre da melancolia. Como se fosse um sol, sete estrelas giram à minha volta. São as plêiades, da constelação do Touro, e de repente tranquiliza-me a evidência de que aquele Sete-Estrela me há-de guiar pela vida fora e me há-de defender de morrer cedo (OC:134).

Manifestamente irónica no contexto, a ideia do duplo não é de todo alheia à necessidade humana de transcendência, mesmo que essa vontade releve de um universo fantástico, na sua invocação do “Outro”, como acontecia também no conto *Os Passeios do Sonhador Solitário*, onde o duplo representava “um instante de verdade” (OP: 40). Em Sebastião de Castro, talvez que, atingida a idade adulta, fantasia e realidade comecem a destringar-se, como ironicamente prometem os astros, “aquele Sete-Estrela” que lhe anuncia longevidade, em manifesta reversão do destino trágico do “Outro, sem falsas moralidades.

Terminemos, pois, com Cervantes, citado em epígrafe ao VII e último capítulo de *O Conquistador*:

Su libro tiene algo de buena invención, propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete: quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega... (OC: 123)

V: Do livro ao palco

1. Dramaticidade e teatralidade

É encenando e representando um autor que o ficamos mesmo a conhecer, é quando o queremos dar a conhecer aos outros. E corremos nessa altura o risco de não sermos amados por quem desde há muito tempo amamos.

Luís Miguel Cintra

As palavras de Cintra escritas a propósito da encenação da peça de Jean Genet *Splendid's*, levada a cena pelo Teatro da Cornucópia em Novembro de 1995, são uma inspiração para o que aqui nos propomos, na medida em que convocam o diálogo entre dramaticidade e teatralidade, dando conta das dificuldades da transposição para a cena do texto escrito.

Em rigor, o problema que devemos equacionar é exactamente aquele que as palavras de Luís Miguel Cintra colocam. Com efeito, não estamos perante uma equação de duas incógnitas mas de (pelo menos) três: o autor, o encenador e a representação (espectáculo). Um encenador escolhe certamente um autor e um texto que admira, mas a preparação desse texto para ser representado passa por uma leitura pessoal que tem a sua forma final quando sobe ao palco. É neste ler, reescrever e dar a ver que se estabelece a relação, quantas vezes de oposição, entre dois artistas ou duas figuras, a seu modo, autorais. É esse risco que a nossa epígrafe assinala na relação entre dramaticidade e teatralidade.

Comecemos pelo autor. Dizemos autor e não dramaturgo porque nem sempre as obras encenadas, sobretudo no teatro contemporâneo, têm origem em textos concebidos para esse efeito, são obras originariamente dramáticas: sendo frequentemente transposição de romances, importa lembrar que o romancista dispõe de toda uma panóplia de meios que lhe permitem construir e aprofundar caracteres, através de descrições tanto ambientais como psicológicas, a narração e os diálogos completam-se e

é possível agir sobre a acção e sobre o tempo, quer avançando quer recuando. Vêm a propósito as reflexões de Thomas Mann sobre teatro, referidas por Käte Hamburger:

“ Em tudo o que diz respeito ao corpo e às características do homem, o romance é mais exacto, mais completo, mais informado, mais consciencioso e mais profundo do que o drama” (*apud* Hamburger, 1986: 178, tradução nossa)²⁶. Thomas Mann identifica bem o problema, mas apenas se tivermos em conta o drama na sua representação teatral, onde o acesso à intimidade é inevitavelmente mediado e, nessa medida, menos imediato ou criticamente mais distanciado.

No caso do texto dramático, escusado será lembrá-lo, o autor escreve dois textos diferentes dentro da mesma obra: o principal, constituído pelas frases proferidas pelas personagens (réplicas); e um outro secundário composto pelas indicações cénicas. É este segundo texto que “desaparece no palco, pela sua transformação em cenário, figurinos, luzes, posturas, música ou silêncio, todo um conjunto de elementos que, à partida, se destinam a manter a coerência artística do todo que é a acção teatral. Tomemos como exemplo, na peça de Beckett *Fin de Partie (Fim da Partida)*²⁷, que nos fala sobre morte, velhice e amizade onde as indicações cénicas são muito precisas: “*Interior sem móveis*”, “*Luz acinzentada*”, “*Nas paredes, à esquerda e à direita, para o fundo, duas janelas pequenas e altas com os cortinados corridos*”; “*Ao centro tapado com um lençol velho, sentado numa cadeira de rodas, Hamm*”, “*Imóvel ao lado da cadeira de rodas, Clov olha para ela, Tez muito vermelha*” (Beckett, 2003:9).

Uma tal especificação das indicações cénicas, tanto no que se refere ao cenário como quanto ao movimento ou quanto às pausas e ao modo de dizer das personagens, constitui certamente uma dificuldade acrescida para o encenador. Trata-se de um texto muito denso, dramático no duplo sentido do termo (acção e história). Não sendo nosso objectivo trabalhar esta peça, vamos ainda assim, deter-nos na última fala (réplica) de Hamm devido à sua complexidade:

²⁶ “Pour tout ce qui concerne la connaissance du corps et du caractere des hommes, le roman est plus précis, plus complet, plus savant, plus consciencieux, plus profond que le drame”.

²⁷ Peça levada a cena pela primeira vez em 1957 em francês, no Royal Court Theatre, (Londres). Traduzida para português por Manuel Seabra em 2003. Escolhemos o dramaturgo irlandês Samuel Beckett por se tratar de um autor contemporâneo altamente influente, não só ao nível do teatro, mas também em outras que, sobretudo depois do chamado Novo Romance, privilegiaram o romance ensaio.

HAMM – Somos nós que nos agradecemos. (*Pausa. Clov dirige-se para a porta.*) Outra coisa. (*Clov pára.*) Um último favor. (*Clov sai.*) Tapa-me com o lençol. (*Pausa longa.*) Não? Bem. (*Pausa.*) Agora é a minha vez. (*Pausa.*) De jogar. (*Pausa com cansaço.*) Velho fim de partida perdida, acabar de perder. (...) (*Entretanto, entra Clov. Panamá, colete de tweed, gabardina no braço, chapéu-de-chuva, mala. Junto da porta, impassível com o olhar fixo em Hamm. Clov fica imóvel até ao fim. Hamm Desiste.*) (...) TU REIVINDICAVAS a noite; aí vem... (*Pausa. Corrige-se.*) Ela CAI: Aqui está (...) (*id*, 92-93).

Este pequeno excerto do último acto, referente à morte de Hamm abunda em indicações (didascálias) minuciosas quanto ao modo de representar fornecidas pelo autor. Ora, um texto secundário com estas características limita, de certo muitíssimo o seu espaço de manobra do encenador, já que qualquer interpretação que este faça do texto corre o risco de ser outra história, bastando para tal que dê maior ênfase à ironia (que aliás o texto comporta) do que ao drama, ou pelo contrário, que privilegie o lado dramático da história. A precisão e a ambiguidade do próprio texto espelham bem a dificuldade assinaladas por Cintra para o caso da peça de Jean Genet. As peças de Beckett têm a grande capacidade de suscitar o interesse e o receio de qualquer encenador. Por isso, elas são também um bom exemplo da complexa relação entre dramaticidade e teatralidade, com as suas personagens quase sempre à beira do desespero, expressando-se em diálogos quase sempre de duplo sentido.

Para além de Beckett, paradigmático a vários títulos, muitos outros autores projectam estas dificuldades, entre esses e restringindo a nossa leitura a autores contemporâneos de manifesta qualidade: Bertold Brecht, GorKi, Büchner, Bernardo Santareno, Luís Francisco Rebello ou Fiama Hasse Pais Brandão; se quisermos referir a outra face desta “dialéctica” podemos então reter o nome de encenadores como Luís Miguel Cintra, Jorge Silva Melo, Osório Mateus, entre outros que têm conseguido resistir ao triste panorama do teatro português.

Apesar do que temos escrito, impõe-se constatar que qualquer que seja o tipo de teatro, ele implica sempre a figura de um autor que, como refere Aguiar e Silva, não pode “dirigir imediata e directamente a sua mensagem a receptores/espectadores” (Silva, 2009: 618). Assim, qualquer autor de teatro precisa do encenador como

mediador para dar a conhecer o seu trabalho. Este por sua vez, precisa dos actores, dos responsáveis pela iluminação, pelo som, dos cenógrafos, dos figurinistas, das costureiras e de muitos outros trabalhadores para poder montar um espectáculo.

O palco é o espaço onde se desenrolam as histórias que alguém criou e cuja representação é sempre única, pois não assistimos a duas apresentações iguais, e nesse sentido o teatro enquanto acontecimento é invariavelmente um momento único. “Cada representação singular (espectáculo) é um acontecimento individual que – se não pode ser caracterizado sob todos os pontos de vista como real – tem, no entanto, a sua inevitável fundamentação em acontecimentos reais” (Ingarden, 1965: 348). Digamos que ele é “real” durante um determinado período de tempo e que é “real” para o espectador que se pode rever ou não nessa manifestação artística. Concluída a performance, fica a história, um todo, uma figura maior de actor, uma atmosfera.

No mesmo sentido, será pertinente regressar a Käte Hamburger, para quem “o problema da ficção dramática não pode ser esclarecido sem ter em consideração a Fenomenologia da cena teatral” (Hamburger, 1986: 179, tradução nossa)²⁸. Fenomenologia porque, entende a ensaísta, o palco é o lugar onde se imita a vida, o “espaço limitado da realidade” e nessa medida, fragmento temporal onde imaginação e percepção se fundem. É ainda “enunciado da realidade”, na medida em que a representação é protagonizada por um “sujeito real” – o actor – que, por sua vez, representa homens reais, mesmo que o referente seja fictício.

Outro elemento a ter em conta é a linguagem, ou antes, as linguagens e a sua articulação no espaço teatral. Falamos da linguagem enquanto discurso (os diálogos e monólogos das personagens); da linguagem corporal, protagonizada pelos actores (olhares, movimento inércia, máscaras...); do silêncio como, linguagem de que as pausas são exemplo (as peças de Beckett, entre outras, são muito significativas neste aspecto), no seu contributo para a dramaticidade da acção, tal como a presença em palco de actores que se movimentam sem nada dizerem. Talvez seja importante referir que foi o simbolista belga Maeterlinck o precursor desta “retórica do silêncio” que deu uma nova dimensão e liberdade à arte de encenar.

²⁸ “Le problème de la fiction dramatique ne peut être entièrement clarifié si l’on ne prend pas en considération la phénoménologie de la scène théâtrale”.

Todas estas modalidades de comunicação, na sua diversidade, têm como destinatário o espectador, aquele que ouve e vê a peça. “O dramático”, diz-nos Paulo Monteiro, “leva o princípio do logro até ao fim, imitando mesmo fisicamente o que se quer comunicar ao espectador: procura que o significante seja idêntico ao significado” e, com esse gesto converte “a ficção em actos, visíveis, audíveis, oferecidos aos sentidos, como se não houvesse nenhuma instância de enunciação, como se fosse uma fatia do próprio mundo, um *tableau vivant*.” (Monteiro, 2010: 177). Um quadro vivo que, na sua exposição tenta responder às expectativas do espectador. Em nosso entender, uma perspectiva idêntica à de Käthe Hamburger.

Naquele lugar e àquela hora ocorre, no palco, um acontecimento irrepitível (ainda que semelhante a outros anteriores ou posteriores); irrepitível não só no plano da representação (os actos que não são autómatos), mas também porque o público não é o mesmo, (se nos fixássemos somente no público, não estaríamos errados se disséssemos o mesmo de um filme ou de um romance). Ao assistimos a um espectáculo teatral, a uma ópera, a um bailado, a um concerto, ou a qualquer outro tipo de performance, sem excepção do cinema, presentificamos e vivemos o efémero.

A nossa condição de espectadores não consente um “grau zero” de expectativa: a nossa disposição não é constante, somos emocionalmente afectados pelo objecto observado e pelas circunstâncias, algo que parece inofensivo a uma pessoa, pode noutra despertar amor, repulsa ou terror. O mesmo se passa, por exemplo, com a leitura de um romance, a nossa leitura é sempre afectada pelas nossas expectativas e pelas circunstâncias. O teatro e de um modo geral os espectáculos ao vivo criam, no entanto, maior ilusão, sendo eventualmente mais verosímeis do que as imagens cinematográficas (mas o cinema pode estar mais próximo da narrativa e, pela sua maleabilidade, ser mais completo do que a acção teatral).

No âmbito da nossa reflexão, torna-se inevitável lembrar que, já muito antes de Aristóteles, o teatro era objecto de análise, quer em termos pragmáticos quer em termos éticos. No entanto, foi o filósofo grego quem legislou nomeadamente sobre a tragédia, em moldes fundadores da cultura ocidental. Regressemos à *Poética*:

E como a tragédia é a imitação de uma acção e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio carácter e pensamento (porque é segundo

estas diferenças de carácter e pensamento que nós qualificamos as acções), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as acções: pensamento e carácter; e, nas acções [assim determinadas], tem origem a boa ou má fortuna dos homens (Aristóteles, 1449b 35-1450b)

Da complexa formulação de Aristóteles deduzimos o imperativo ético da tragédia: nela o que se imita não é o homem, mas as suas acções e os seus actos, na medida em que desses modos de agir depende a sua felicidade ou infelicidade, pelo que a tragédia é representação (imitação) das boas e más acções humanas e, nesse sentido, drama existencial.

No século XVIII, Lessing, um atento crítico teatral, retomou na *Dramaturgia de Hamburgo* a teorização aristotélica: “O género dramático é o único com que se pode suscitar compaixão e temor; pelo menos, mais nenhum outro género suscita estas paixões em tão alto grau e apesar disso, prefere-se utilizá-lo para qualquer efeito do que aquele para que é tão excepcionalmente adequado” (Lessing, 2005: 122-123). Lessing era um fervoroso adepto do teatro enquanto forma de expressão artística e criticava o pouco interesse que então o teatro suscitava, levando algumas companhias teatrais a recorrer a géneros “menos nobres” para captar público.

Não estando em causa a supremacia da epopeia e da tragédia, não se pode contudo ignorar o papel da comédia, como forma dinamizadora dos princípios éticos que subjazem aos ideais do Estagirita, porque, sendo a comédia “imitação de homens inferiores”, pela ridicularização ela incute nos espectadores o receio de serem eles os visados. Mas, neste aspecto, Lessing discordou do mestre da Antiguidade, pois dedicou muitos dos seus fascículos a criticar Diderot, Corneille e Voltaire por escreverem peças menos trágicas. Hegel defenderá, por sua vez, a importância do cómico que, por ser mais subjectivo, permitiria uma maior interacção com os espectadores, evocando o exemplo de Aristófanes que, nos *Parabases*, “entra em contradição com o público ateniense” ao dizer “abertamente o que pensa dos acontecimentos políticos do seu tempo dando sábios conselhos aos concidadãos” (Hegel, 1993:641).

Tem-se hoje uma consciência mais aguda da tensão implicada na distância entre dramaticidade e teatralidade, que impõe perguntas como as seguintes: Shakespeare teria tido a fama que tem sem o palco? E Gil Vicente, onde estariam os seus autos e farsas sem o público? A escrita para teatro deveu no passado a sua glória fundamentalmente ao

palco, mas depois do espectáculo o que sobrevive do teatro é o registo escrito permanentemente aberto a novas encenações. Nos dias que correm, particularmente entre nós, o teatro vive horas amargas e os dramaturgos além de serem muito poucos, vêem as suas obras relegadas para segundo plano nas livrarias; se e quando conseguem ver as peças encenadas, nem sempre se revêem no resultado final. Qualquer que seja o olhar lançado sobre o binómio dramaticidade teatralidade, certo é que a falta de teatro é sintoma claríssimo de uma nação subdesenvolvida.

Narrativa e drama são ambos ficção, e em ambos coabitam o lírico, o épico e o dramático, independentemente do grau de incidência de cada uma dessas categorias. Não esqueçamos a poesia, e o verso, em particular.

O tema não se esgota nesta brevíssima exposição, que abre caminho à análise de *Vozes da Paixão* e *A Reviravolta*, de Almeida Faria, tarefa aparentemente facilitada pelo facto de a primeira das suas peças ser adaptação do romance *A Paixão*.

2. Da prosa ao verso: *Vozes da Paixão* e *A Reviravolta*

Uma escrita que suporte o infinito
as gretas que se repartem como o pólen,
a leitura sem piedade dos deuses,
a leitura iletrada do deserto.

Roberto Juarroz

Em literatura comparar, é mais do que estabelecer paralelos ou oposições. É reflectir sobre mundos dentro de um mundo sempre incompleto, sempre em devir, para o qual seria impertinente aduzirmos conclusões fechadas. Abrimos brechas, ensaiamos hipóteses, somos presença subjectiva nas histórias dos outros. A literatura é uma inquietação intelectual que não pode viver de leituras ingénuas que desvirtuem a sua função primeira – a de ser ficção.

Manuel Gusmão, no ensaio “Da literatura enquanto construção histórica” (2011: 112-113), trata com brilho esta questão e dela retomamos a ideia que entendemos essencial, de que quem escreve e quem lê nunca o faz sozinho. E essa tomada de consciência de pertença e resposta à tradição, de que falamos com e respondemos às palavras do outro é fundamental para o nosso argumento.

Neste contexto, *Vozes da Paixão* e *A Reviravolta* fazem “a revisitação” (tomando o termo de Eduardo Lourenço) da Tetralogia Lusitana. E usamos o verbo “fazer” porque, de facto, se trata disso mesmo, de um exercício de autotextualidade (o autor dialoga com os seus próprios textos, de alguma forma abre-se a si mesmo) em que Almeida Faria faz novos textos partindo das anteriores narrativas: d` *A Paixão*, no primeiro caso, enquanto a segunda peça alude aos romances *Cortes* e *Lusitânia*, mas não é deles cativa. Novos textos, não só pela transposição do romance para teatro, mas igualmente por estarem escritos em “verso”, “verso livre” (VP: 8).

Sem desvalorizarmos a presença do verso, insistimos, no entanto na convicção de que prosa e poesia são duas formas de linguagem que ambas se instituem como literatura ao extrapolarem as suas próprias limitações, isto é, ao não se limitarem a ser veículos de comunicação, de que a linguagem que usamos para falar uns com os outros ou o discurso científico são paradigma. O esbater das fronteiras entre prosa e poesia tem, aliás, uma longa história que tem no Romantismo, no simbolismo e no Modernismo concretizações diferenciadas e relevantes, como se sabe. Aquilo que nos parece fundamental, no incessante debate das formas e dos conteúdos, é que qualquer que seja o modo de o dar a ler, o literário se distingue como “uma manifestação da vida em excesso em relação aos domínios do económico e social” (Lopes, 2005: 252-253). Às palavras de Silvina Lopes, acrescentamos nós, a busca do transcendente a que a poesia e a prosa poética andam tradicionalmente associados.

A transposição do texto narrativo para o texto teatral em verso, não terá sido para Almeida Faria tarefa muito difícil porque a sua prosa se reveste de grande densidade poética, o mesmo acontecendo com a passagem da forma romance ao texto dramático se considerarmos a estrutura monológica existente em textos como *A Paixão*, na sua relação com o apagamento da figura do narrador. As personagens diziam-se com absoluta autonomia; assim, os monólogos tinham tensão dramática suficiente para serem convertidos em diálogos. A narração detinha as condições necessárias para se

converter em acção, ou seja, a palavra escrita facilmente podia ser transcrita de modo a ser escutada. Depois, o texto liberto da constrição narrativa adquiriu vida própria surgindo em verso livre, metamorfose que teria surpreendido o autor, que não deixa de o sublinhar na introdução a *Vozes da Paixão*:

Surpreendente para mim mesmo foi a substituição da prosa pelo verso, porque nunca supus que o texto tomasse o freio nos dentes e me exigisse o verso livre. Esta exigência tornou-se-me evidente desde as primeiras linhas e fez-me entender a justeza, em relação ao verso, de adjectivo “livre”. Não premeditei fazê-lo, nem o faria se os versos não me aparecessem sem eu querer e sem eu dar por isso. No fundo eles já existiam sob o disfarce do prosaico, enterrado na “prisão” da narrativa, instigando-me a experimentar libertar-lhes os variados ritmos e as não raras rimas (VP: 8).

A *Paixão* aparenta, de facto, traços em comum com o chamado “género lírico”, habitualmente identificado com o registo predominantemente subjectivo de um “eu” que se dá a conhecer a partir das suas emoções no contacto com o mundo. E nessa medida não podemos descurar o contributo desse substrato lírico na conversão do romance em texto teatral.

Correndo embora o risco de nos repetirmos, importa relembrar que no romance não somos colocados apenas perante o desespero existencial de um individuo, são dez personagens que se expõem na sua mais absoluta solidão, vivendo sozinhos entre os demais. É nesta forma de incomunicabilidade patente nos sucessivos monólogos, que vislumbramos o carácter lírico do romance entendido como forma de expressão de vários “eus” relativamente estáticos, ao invés do que acontece na narrativa tradicional, caracterizada por ser mais dinâmica. Como salienta Rosa Maria Goulart, em *Romance Lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*, “o romance lírico deve a sua configuração a operações que respeitam mais os níveis enunciativos e semânticos e menos o nível técnico-compositivo” (Goulart, 1990: 47). O romance *A Paixão* tem em comum com o lirismo a insistência na metáfora, o forte simbolismo, e ainda uma escrita plena de aliteraões e anáforas, que imprimem ao romance uma musicalidade que transita para o texto teatral por ser escrito em verso.

Particularmente interessante é o caso de *A Reviravolta*, um texto que aparentemente passou despercebido à crítica e que, na nossa perspectiva é mais conseguido do que *Vozes da Paixão*, talvez por se distanciar mais do universo romanesco da Tetralogia

Lusitana. Parece-nos que o autor tem consciência desse facto pelo que escreve na introdução à peça:

Vozes da Paixão – cujo tempo mítico e cronológico precede *A Reviravolta* – era ainda a revisitação de uma narrativa, acentuando aspectos a que o romance, publicado durante a censura, apenas aludia nas entrelinhas. Nesta nova incursão teatral, a ligação a relatos anteriores está quase só na estória e identidade das figuras ficcionais. Exceptuando passagens dos dois solilóquios de Moisés e algumas palavras trocadas entre André e Piedade, todo o resto do texto é original. Quanto ao enredo, lembrei-me do exemplo grego: a fim de tornar a acção mais dramática, juntei num dia factos que a ficção dispersara ao longo de meses (AR: 11).

Correspondendo a uma solicitação do editor *A Reviravolta* destinava-se a integrar uma colecção comemorativa do vigésimo quinto aniversário do 25 de Abril. Essa circunstância não prejudicou no entanto, o texto que dialoga, de forma consistente com o conjunto da obra já publicada, reflectindo as mágoas, grandezas e exageros de um tempo que herdámos e que permanece nosso. Também *Vozes da Paixão*, tinha surgido em resposta a um pedido de Jorge Silva Melo para que Almeida Faria adaptasse ao teatro o romance *A Paixão*. Será que sem esses convites teríamos o dramaturgo? Se a peça *Vozes da Paixão* funciona como hipertexto do romance *A Paixão*, *A Reviravolta* sê-lo-á também, embora nela prevaleça o diálogo com o conjunto da obra.

Pretendendo-se libertada dos constrangimentos da narrativa como vimos, a dramaturgia de Almeida Faria evidencia a mesma exigência estética, visível no despojamento das indicações cénicas que, além de contribuírem para a intensidade dramática das peças pelo impacto visual que despertam, acentuam o lirismo dos textos. Especialmente notória em *Vozes da Paixão*, pode-se observar essa preocupação logo na primeira didascália:

(Madrugada. Treva impenetrável. Longo silêncio a que se seguem os primeiros compassos do coro inicial da Paixão Segundo S. Mateus, de Bach. Na escuridão do palco um fósforo ilumina mal a cara de Piedade. Tenta fazer lume num fogão miniatura, entre cafeteiras e leiteiras pequenas. Vários fósforos se apagam antes que o bruxulear da chama pegue e um foco de luz ilumine Piedade de farda e avental, endireitando-se e olhando demoradamente à sua volta antes de começar a falar muito devagar) (VP:13).

Facilmente identificamos o dramatismo do cenário em frases como “*Treva impenetrável*”, no recurso ao coro ou na escolha de objectos em miniatura (“*um fogão-miniatura, entre cafeteiras e leiteiras pequenas*”), que visivelmente contrastam com o peso da vida, triste e vergada, da criada Piedade, sinalizando a tragicidade do espectáculo em cena. Em *A Reviravolta*, o texto secundário é mais exuberante, mas não deixa de reflectir os contrastes de que a representação vai ser expressão:

(O palco invadido desde o lado esquerdo pela violenta luz dos verões do Sul, deve dividir-se em duas metades desiguais: a esquerda muito maior, representa de forma simplificada uma cocheira com arreios, cabeçadas de freio, rédeas enroladas, selas de arção, estribos (...) e, havendo espaço, uma carroça de varais virados para o ar; a direita, separada ou não por um telão suficientemente contrastada, representa a apertada sala de uma casa de burguesia rural. Panos com palavras de ordem da Revolução dos Cravos pendem da teia do palco ou do tecto da sala, das paredes, das portas, (...) dos camarotes e galerias (...). A fachada, as bilheteiras, a entrada, as escadas, o bar, o foyer ou salão nobre poderiam ter também cartazes reproduzindo figuras e slogans desse período: «O POVO É QUEM MAIS ORDENA», «ATERRA A QUEM A TRABALHA», «AGORA, O POVO UNIDO NUNCA MAIS SERÁ VENCIDO») (AR: 19-20).

Nesta segunda didascália, deparamos com um palco excessivamente iluminado que nos sugere a atmosfera do Sul do país. Dividido em duas partes, desta feita é a esquerda que predomina no cenário, indício de que os tempos são outros, reenviando ainda à personagem Moisés, pois sabemos dos romances que ele vivia na cocheira da casa. E a proliferação de panos e cartazes sugerem aquele tempo de excessos que foi o da Revolução, de que a peça é uma leitura. Há também um jogo de contrastes: por um lado a euforia revolucionária e, por outro, a decadência da família na apertada “*sala de uma casa da burguesia rural*”. Um cenário só aparentemente menos trágico do que o primeiro porque a luz que queima denuncia também o sofrimento deste lugar.

E Almeida Faria ao desdobrar o seu próprio trabalho romanesco, sobretudo na primeira peça quis manter o tom elegíaco e lírico do romance *A Paixão*. Sabemos que existiram grandes romancistas como Camilo, bem menos felizes como dramaturgos e excelentes dramaturgos que não vingaram como poetas, como aconteceu, já no século XX, com Bernardo Santareno (pseudónimo de António Martinho Torrado), cujas peças continuam a ser uma referência para encenadores e estudiosos da arte teatral. Esta relação entre literatura e teatro tem sido objecto de debate entre os entendidos. Ingarden,

ponderando a questão, considerou a obra teatral “como um caso limite da obra literária”, que constituiria “ao mesmo tempo, uma transição para outras obras de outros tipos que ainda revelam uma afinidade com as literárias mas já não podem ser incluídas nelas” estando “a meio entre estas últimas e as obras de pintura: uma transição para a “pantomina” e para a obra (muda) cinematográfica” (1965: 353). Mas Ingarden conclui que cinema não é literatura.

Transpondo a questão para a actualidade, não nos custa imaginar os textos de Almeida Faria transformados em guião cinematográfico, tal como vamos acompanhando a sua adaptação ao teatro. O cinema tem a seu favor os múltiplos ângulos de visão. Anabela Oliveira, em *Entre Vozes e Imagens*, estabelece a relação entre as vozes monológicas dos romances de Almeida Faria e as imagens que elas descrevem. Não é esse o objecto do nosso estudo, mas parece-nos uma leitura muito pertinente se tivermos em mente algumas cenas, como a do fogo no romance *A Paixão*. Além do mais o nosso autor, nunca negou o seu interesse pelo cinema, ironicamente evocado na entrevista a Marcello Sacco: “Já sonhei com situações que julgava serem de um filme de Bergman: ao acordar e descobrir que eram minhas, fiquei contente e escrevi-as” (2007: 15).

2.1. *Vozes da Paixão* no trilho da hipertextualidade

Diz-nos Silvina Rodrigues Lopes: “A noção de hipertextualidade acentua no estudo de uma obra o estudo daquilo que não é ela, mas sim a transformação nela de um anterior” (2005: 152). Este princípio, aparentemente redutor traduz um olhar claro lançado sobre o que é um texto nascido de um outro ou de vários outros, acentuando a diferença e o estranhamento que um é em relação ao outro. O texto novo lê-se no hiato das divergências detectadas. Como bem sublinhou Deleuze, em *Diferença e Repetição*, “a diferença é o verdadeiro conteúdo da tese, a obstinação da tese” (2000: 116).

Passemos às diferenças e semelhanças entre *A Paixão* e *Vozes da Paixão*. Desde logo, no âmbito das primeiras, percebemos que, enquanto no romance temos 50 capítulos, na peça de teatro temos 30 cenas, para além de na segunda, perdemos o contacto com a criada Estela e com Jó, o penúltimo filho do casal Francisco e Marina. A

distribuição espaço-temporal (manhã, tarde, noite) deixou também de ser vinculada, assistindo-se ainda à subtração de alguns dos registos oníricos. O romance destina-se ao leitor e o teatro, no seguimento de todos os registos cénicos até agora mencionados, destina-se ao espectador. No romance, o emissor e o destinatário não estão na presença um do outro e, na ausência de interlocutor, a retórica adoptada tem de ser diferente, pressupondo pluralidade de códigos que conseguem a coesão do todo e a sua coerência.

Por sua vez, o texto teatral, dependente do discurso verbal, da voz e do gesto, necessita de apoiar a sua concretização num conjunto de códigos de diversa natureza (como vimos), e de que o encenador se serve para concretizar um espectáculo. No entanto, existem códigos e procedimentos comuns ao romance e ao texto para teatro e sua encenação, dos quais importa referir os diálogos e os monólogos. Se no romance os diálogos podem ser suprimidos, no teatro eles são fundamentais, apesar de actualmente assistirmos ao ressurgimento do monólogo nos espectáculos teatrais (no palco está apenas uma pessoa a falar consigo mesma, em solilóquios que vão desafiando pensamentos e emoções). Entretanto no romance o monólogo (herdado do teatro), sobretudo o monólogo interior²⁹ é relevante na construção do universo diegético porque exprime o tempo vivencial e o fluxo psicológico e emocional das personagens. Trata-se de um técnica muito usada no romance epistolar e em algumas formas de romance ensaio. Tal como se torna indefensável a pureza dos géneros, também os procedimentos retóricos não são exclusivos desta ou daquela forma de arte.

Os romances e as peças de Almeida Faria são um bom exemplo desse hibridismo dos códigos. Se nos seus romances não temos o “eu” e o “tu” que caracteriza o diálogo entre dois ou mais interlocutores, nas obras teatrais coexistem, o diálogo e o monólogo. Regressemos, pois aos textos que aqui nos trazem e desta vez, às semelhanças entre romance e transposição teatral.

Encerrando o romance *A Paixão* uma grande tensão dramática indissociável da concentração diegética, num único dia – Sexta-feira Santa – essa circunstância facilita notoriamente a transposição teatral, como o autor reconhece: “Passando-se *A Paixão* num dia só, adequava-se com naturalidade à tentativa clássica de centrar o enredo

²⁹ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, no *Dicionário de Narratologia*, sublinham a importância do monólogo interior no seu propósito de veicular processos mentais e conteúdos psíquicos em estado incoativo, distinguindo-se da estrutura articulada do monólogo tradicional (cf. Reis, 2007: 239). Contudo, não deixam de registar que muitos autores não fazem esta distinção, porque em ambos os modos se apresentam correntes de pensamento.

trágico nas vinte e quatro horas de uma *revolução solar*”, como se o romance “contivesse já em si uma secreta vocação teatral” (VP: 8). Tragédia contemporânea, a transposição teatral de *A Paixão* pautada pela contenção cénica, pode, até certo ponto conferir uma maior visibilidade a alguns aspectos latentes no romance, em que o leitor fica por vezes suspenso no brilho ou na densidade de uma frase, na palavra, no discurso erudito das criadas, no registo onírico de Jó e Tiago, nas divagações imaginárias de Arminda, nos pensamentos de Moisés, enfim, na riqueza própria da dimensão poética da prosa.

Lembre-se ainda o facto de o narrador estar praticamente ausente da narrativa, dispondo as personagens de quase total liberdade (elas falam directamente connosco, seus leitores, ao longo dos primeiros 24 capítulos do romance – os correspondentes à parte da manhã –, como quem tem e assume “vida própria”).

Essa ausência de mediação é quase total em *Vozes da Paixão*, cujas personagens exprimem os seus pensamentos como se estivessem sozinhas no palco, exceptuando a última cena, (XXX), onde o monólogo dá voz ao narrador. Neste drama, temos 13 cenas monológicas (I, II, V, VI, IX, XV, XX, XXI, XXII, XXIV, XXVI, XXVIII, e XXIX), a que acrescem 6 cenas onde monólogo e diálogo se entrecruzam (III, IV, X, XIV, XVIII e XIX) finalmente apenas 10 caracterizadas pelo diálogo, (VII, VIII, XI, XII, XIII, XVI, XVII, XVIII, XXIII e XXV). Inserimos esta contagem exaustiva porque elas nos ajudam a compreender como na peça não se esbateram os traços fundamentais do romance, ou seja, como o texto teatral corrobora opções fundamentais da narrativa, a ponto de lhe atribuir um narrador que poderá ser qualquer uma das personagens, à excepção de Moisés e Tiago. A essa personagem caberá declamar a cena final (XXX) da peça.

Das dez personagens do romance, só oito adquirem vida na peça, sendo estas “vidas” assim retomadas uma boa justificação para a metamorfose, palavra perigosa no contexto, já que as personagens não mudam de “ser”, apenas de “aparecer”, conferindo-lhes a representação teatral maior protagonismo. Dos cinco filhos da família, surgem quatro na peça, que aqui interagem tanto com a criada Piedade como com o servo Moisés ou, ainda, com os pais. Segundo o autor, a peça situa-se nos “(Anos sessenta deste século numa casa de lavradores do Alentejo, durante a manhã, a tarde e a noite

de sexta-feira santa)” (VP: 11), casa de lavradores abastados, como sabe de antemão o leitor da tetralogia.

Comparativamente ao romance, o drama perde no que diz respeito à criada Estela, personagem textualmente muito rica pela qualidade das cartas que escreve ao marido, aqui excluída. Outra perda significativa prende-se com o quadro referente ao fogo que lavra na Herdade dos Cantares, que abre a segunda parte d’*A Paixão – Tarde* – e corresponde ao segundo momento de tensão no desenrolar do romance, pois é aí que a tragédia se intensifica. Ora, na peça, a força destruidora do fogo não tem o mesmo impacto, e a força expressiva desse capítulo 25 não encontra total correspondência na representação, já que a flexibilidade da enunciação romanesca é superior à da escrita teatral, condicionada pelo tempo, pelo espaço e por mecanismos de contenção, de escolha e execução nem sempre fáceis.

Por exemplo, o registo mítico do capítulo sobre o fogo não se espelha no registo teatral, ainda que o tente substituir por indicações cénicas: “ *(Como se tudo ardesse, uma luz violenta contrasta com a quase obscuridade das cenas precedentes)* ” (VP: 101) ou, ainda, “*(...enquanto a luz perde intensidade e um distante crepitar de incêndio aumenta, com gritos entrecortados pelo estalar das labaredas, por golpes de machado, pelo estrondo de troncos derrubados, por frases soltas de gente em luta contra o fogo...)*” (110). A força telúrica do texto perde-se na chama que não arde no palco e o touro não “chorou dentro do mito” (PA: 91) (talvez, arriscamos, tal se resolvesse com uma voz em *off* que fosse presentificando o texto). Estranhámos que, no processo de transposição esse capítulo não ter sido tratado como enunciado principal, dado que a prosa poética que o constitui é parte integrante da sua beleza, perdendo-se também o substrato mítico, que não encontra paralelo no texto teatral.

Perde a peça *Vozes da Paixão* significado quando comparada com o romance? Pensamos que não: perde, isso sim, e apesar do verso, a espessura poética e trágica sentida na forma original. Não se perde a história enquanto acontecimento, com princípio, meio e fim. Porém, limita-se a “alma transgressora” do romance, bem como o grito épico transversal aos monólogos das personagens que, em contexto cénico, perdem energia. O romance pode não perder significado em sentido literal, no entanto, a sua dimensão simbólica dilui-se, no texto teatral. São questões como estas que nos levam a

interrogar-nos se houve, ou não, perda de qualidade estética na tradução para teatro do primeiro romance da Tetralogia Lusitana.

Estamos perto de considerar que a terceira parte do romance – Noite – é aquela que, na transposição teatral, melhor consegue captar e transmitir a intimidade trágica do texto de partida. Isto, sem dúvida, graças ao recurso à “Paixão de S. Mateus” de Bach, recitativo 71, (“Und von der sechsten Stunde an, (...) Und bald lief einer unter ihnen...Aber Jesus schrie abermals und verschied”³⁰), no final da cena XXI, em que a mãe, Marina, na igreja faz uma retrospectiva da sua vida (vp: 131); e também no final da cena XXIV recitativo 78, (Wir setzen uns mit Tränen nieder”)³¹, em que João Carlos deambula depois da sua brusca saída de casa (149). A música de Bach, envolta em escuridão, empresta às cenas aqui referidas a intensidade trágica que perpassa todo o romance, colmatando, de algum modo, eventuais perdas da transposição do romance para teatro, e do uso do verso. A escolha dos trechos da “Paixão”, de Bach, não foi decerto arbitrária. Mesmo que o público não domine o alemão, não deixará certamente de ser sensível à sonoridade profunda, ao mesmo tempo heróica e trágica, dos recitativos escolhidos.

Na versão teatral, a intensidade dramática é pautada pela música e pelas trevas. A música é outra forma de linguagem que tanto transmite euforia como tristeza, melancolia ou desespero e nela cabem muitos sentimentos, tendo o autor perfeita noção do significado dessa presença no palco. A música compensa e, ao mesmo tempo, reforça a tensão dramática do espectáculo. Dela se sabe que é frequentemente usada por dramaturgos e encenadores como adjuvantes da representação, pois afecta o público que assiste aos espectáculos, desviando ou fazendo incidir a atenção sobre as personagens, por vezes “silhuetas” envoltas em som e outras vozes.

Observadas da plateia, as personagens lembram, “silhuetas” de facto, “arte de silhuetas”, em expressão atribuída a Thomas Mann e citada por Käte Humburger (1977: 178). E nós, se nos posicionarmos enquanto espectadores, somos impelidos a concordar com essa metáfora, porque a imagem que frequentemente temos é a de um todo mal definido, mais uma impressão do que um quadro nítido dos acontecimentos.

³⁰ “E, depois a hora sexta, (...) E logo correu um deles... De novo bradou Jesus com grande voz, e entregou o espírito”

³¹ “Prostramo-nos com lágrimas”

30, 31, Tradução de Lukas d’Oro, (retirada da internet: “Artigos sobre Música Sacra e Adoração”).

Depois, a encenação da cena XXV, correspondente à procissão, é pautada pela soturnidade cénica, pela cor roxa dos trajes; pelos actores e figurantes a irromperem por todos os lados do palco; pela quebra repentina da iluminação e pelas orações sincopadas evocam a Virgem; por fim, o grito da criança: “MÃE! MÃE!” (VP: 153) e o regresso repentino da luz. Argumentos que justificam o nosso ponto de vista, quando dizemos que a terceira parte do romance é talvez aquela que perde menos identidade na transposição teatral. Parece-nos, ainda assim, que também aqui se perdeu a belíssima prosa do romance, (cap.46) do romance, onde lemos:

Enfim a noite existe, a longa fria noite deste dia de trevas e tormentos e lágrimas; quantas coisas a dizer, quantas coisas a calar; as palavras estendem-se pelo papel fatigado, com o seu peso de sentido e de séculos, lentas inúteis iguais à noite, fúnebres como a procissão do atroz Senhor Morto, que irrompe violentamente pelas ruas, agressiva e grave de luzes de velas tremendo e fazendo tremer, numa zona de sombra, os vidros fechados das casas com candeias nas janelas altas, em escadões paralelos pelas praças descendo num cântico cansado, acompanhando o esquife com o olhar boquiaberto do povo mudo atrás; o brilho dos punhais de pura prata no peito da Senhora, os petromaxes verde archotes sobre as cabeças dobradas dos músicos da banda tocando o compasso triste de qualquer remoto eco de marcha fúnebre (...) (PA:160).

Tal não significa que não se tente recuperar-lhe o tom no texto secundário:

(Numa encenação com figurantes, estes avançam desde fora da sala, atravessam a plateia e parte do palco e levam velas protegidas por uma espécie de copo mais ou menos transparente de papel de cera; vestem opas roxas e carregam dois andores: no da frente o Esquife do Senhor Morto, seminu deitado, cheio de sangue e de chagas; a seguir a imagem da Senhora das Dores, vestida de roxo, com sudário de pano branco estendido por cima das mãos, e com sete punhais de prata espetados no coração. (...) Em qualquer dos casos o espectáculo deve ser goyesco e grotesco, para o que contribuirá, sem ser indispensável a gravação ou execução directa de uma desafinada marcha fúnebre tocada por amadores, à base de metais, bombos e tambores. (...) De súbito, quando a procissão vai já a desaparecer, todas as luzes eléctricas se apagam, ficando a cena iluminada apenas pelas velas dentro de copos de papel de cera) (VP: 151).

É, sem dúvida diferente em termos de intensidade poética o que se escreve no romance e aquilo que se consegue transmitir pela encenação, confirmando a problemática relação entre dramaticidade e teatralidade, analisada no capítulo anterior. Se já é complexo encenar um texto específico, ou seja uma obra teatral, mais complexo se tornará quando essa obra dramática é o hipertexto de um outro texto, formalmente

diverso: *Vozes da Paixão* é o hipertexto do romance *A Paixão*, que seria o seu hipotexto, ou texto dinamizador daquele outro. O que nos remete para aquela que, para nós, é a mais esclarecedora das definições de hipertexto que os estudiosos da literatura têm posto ao nosso dispor. Referimo-nos à de Genette, a que se reporta, Silvina Rodrigues Lopes, em “Literatura e Hipertexto”: “ Chamo portanto hipertexto a todo o texto derivado de um texto anterior por transformação simples (transformação) ou por transformação indirecta (imitação)” (Lopes, 2005:152). Falamos obviamente de hipertextualidade como operação voluntária de transposição entre textos levada a cabo por um autor em busca de novas experiências, ou por empatia com uma obra, podendo conjugar-se os dois aspectos, Almeida Faria fá-lo a partir dos seus próprios textos, conjugando desse modo híper e autotextualidade.

Em certo sentido, o que é traduzido ou sofre transposição permanece estrangeiro. É essa perda da identidade originária, esse estranhamento, que nós sentimos na passagem do romance a teatro. É um problema de linguagem e de reapropriação, o teatro faz-se de actos de fala, e ainda que manifestação de um constructo artificial chamado arte, finito em cada representação, o texto escrito permanece na sua aspiração ao regresso ao palco.

Mas Almeida Faria, o dramaturgo, não deixa os seus créditos por mãos alheias e, a dimensão elegíaca do romance sobressai na cena final (XXX), na voz de uma qualquer personagem (exceptuando-se Moisés e Tiago como foi dito) que “(*traz o romance A Paixão e no proscénio lê muito devagar o último capítulo*) ” (VP: 175). É o regresso ao simbolismo da árvore, a genésica árvore da vida, a árvore do bem e do mal, como metáfora de declínio e de esperança de um mundo em busca de redenção:

A árvore ainda, para terminar:/ ergue-se no quintal da casa,/ como um templo, um palácio;/ cresce; os ramos desenvolvem-se/ para cima, para os lados;/ depois de grandes, o peso/ tomba-os lentamente,/ para baixo; floresce,/ nascem as folhas/ brilhantes e sedosas,/ frágeis e puras;/ informes, filiformes, iguais a raios;/ criam nervuras que endurecem,/ tornam-se rudes e pesadas; dão frutos, sementes, sumos,/ cores, sabores, cheiros, saciedade;/ as flores abrem, fecham,/ ficam velhas/ e instáveis;/ movem-se/ e tombam/ e morrem;/ caem as folhas;/ fica a árvore;/ permanece a anos e anos/ e estações e séculos;/ dá mais gomos,/ flores e frutos,/ sementes, fecundidade;/ repete-se;/ e no tronco aparecem fundas rugas/ em que se ocultam os gnomo, feiticeiros, visionários,/ profetas, eternidade;/ tira-se a seiva; resina;/ tira-se o casco, claridade; fica a árvore;/ cortam flores; enfeitam jarras,/ usam-nas com velha arte;/ colhem-se os frutos, e enfim/ apodrece a velha árvore;/ o tronco fende; as folhas caem;/ ficam os ramos no ar;/ cortam-se os ramos despídos;/ o vento arranca as raízes/ e é então que tomba a árvore (VP: 175-176).

Pausadamente lido, o regresso ao texto d'A *Paixão* ocorre num espaço profusamente iluminado. É a leitura-soma de um tempo cansado, memória e lembrança da família, destroçada e decaída como a árvore, memória alargada a um sentido de humanidade que extravasava largamente o núcleo familiar. Simbolicamente o autor também elege o regresso ao texto-mãe, homenageando assim subtexto ou *hipotexto* (designação de Riffaterre em *La production du texte*), ao regressar ao ponto de partida das suas vozes, que não dizem identidade (nenhum pai tem filhos iguais) mas dizem da paternidade da obra.

2.2. O dialogismo em *A Reviravolta*

Almeida Faria acaba sempre por voltar ao Alentejo seu espaço afectivo e esta peça não é excepção. A excepção à regra talvez tivesse sido *Rumor Branco*, que foi simultaneamente experiência literária e descoberta da cidade, constatação que não implica da nossa parte qualquer intenção depreciativa. Muito pelo contrário, tal opção denota honestidade intelectual e persistência, não no sentido de insistir no mesmo, mas de desbravamento, formulação de hipóteses e integração de conquistas estéticas.

Assim acontece com a peça *A Reviravolta* que, depois de *Vozes da Paixão*, continua a revisitação dos textos anteriores, desta feita em diálogo com o conjunto da Tetralogia Lusitana. E nessa medida falamos de dialogismo, aqui com assinalável latitude.

Dialogismo é um conceito de inspiração bakhtiniana que encontra a sua razão de ser na interacção discursiva, valendo talvez menos pela sua abrangência do que pelo reconhecimento de que não há literatura adâmica fora desse diálogo a várias vozes, ou do que Barthes definiu como “a impossibilidade de viver fora do texto infinito” (1974:77).

Em *A Reviravolta* Almeida Faria assume o diálogo com o seu trabalho anterior, dizendo por exemplo, que “as personagens desta peça são familiares aos meus leitores” ou brincando mesmo com a situação: “Se me falassem de um autor que, depois de quatro romances centrados nas mesmas personagens, a elas regressasse para pô-las a agir e falar sobre um palco, talvez torcesse o nariz e pensasse que era de mais” (AR: 9). Pronuncia-se assim como se o apelo à reescrita fosse mais forte do que a razoabilidade poderia querer. No entanto, estamos cientes de que tais palavras dimanam das suas

opções estéticas e, que só na aparência são fortuitas. E ainda bem que assim é porque esta peça, sem essa dimensão, perderia muita da sua consistência. Por outras palavras: escrever uma peça sobre o que se passou naquele período, quando se tem uma obra que se iniciou antes de Abril e se continuou depois, dando conta desses tempos difíceis seria no mínimo uma falácia, dado que os romances *A Paixão*, *Cortes*, *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante*, são a expressão quase ontológica da decadência que antecedeu a Revolução dos Cravos. Concluído este parêntesis, cabe-nos agora a tarefa prometida no título deste capítulo.

Começemos pela melancolia que atravessa os romances e que, em *A Reviravolta*, se manifesta em três das personagens (Moisés, Marina e André) sendo Piedade a única que recusa esse desespero. Diz-nos o autor:

Se nos tons e timbres do conjunto domina a melancolia, é porque três dos caracteres são melancólicos sob diferentes formas, desde a amargura de Marina, fixada no passado decerto idealizado, ao desespero tranquilo de Moisés virando costas à sua própria fé, até à oscilante excitação de André, de uma tristeza quase histérica (AR: 13).

Apresentados os quatro sobreviventes dos textos anteriores, resta-nos dizer que a peça se divide em 10 cenas, sendo que 7 são diálogos e apenas 3 são monólogos. Reportando-se a Setembro de 1974 (sabemos que data de 1999), a peça abarca o período que vai até quase ao final de *Lusitânia*. Para além das quatro personagens, o autor também retoma episódios e acontecimentos dos livros anteriores: do romance *Cortes*, retira a morte de Francisco e a partida de Piedade, (cenas V e VII); de *Lusitânia* recupera o enforcamento de Moisés (cena IX). Um outro aspecto que entendemos significativo é o apreço manifesto do autor pela figura de Piedade, a primeira a entrar em cena em ambas as peças.

A Reviravolta centra a sua acção no período de euforia que se seguiu ao 25 de Abril e localiza-se na casa de família que serviu de cenário às ficções anteriores. A casa continua a ser o centro daquele mundo há muito a desfazer-se, mas é o lugar abrigo de Marina, de Moisés (que vive na antiga cocheira da casa) e de André que tarda a emancipar-se da casa paterna, onde Piedade é serviçal e sua amante. Posto assim, o enredo parece banal. Trata-se de um daqueles textos, que sem palco, não tem força

expressiva; precisa da espectacularidade, do poder da imagem e do som para realçar a intervenção das diversas vozes, da empatia inerente ao lado presencial da representação.

Paulo Monteiro coloca a questão da representação teatral em termos que aqui nos importa recuperar:

Como pode a teoria pensar estes acontecimentos efémeros e impalpáveis? Em geral, as teorias parecem mais preparadas para lidar com objectos, ainda que em ruínas. Mesmo elementos tão contextuais como os provérbios são quase sempre estudados fora do contexto! Por isso, em relação ao drama e ao espectáculo, as teorias continuam a debruçar-se ou sobre os textos, ou sobre o que ficou da arquitectura, dos cenários e dos figurinos, muito mais do que sobre o *acto* dinâmico da produção e recepção colectiva, que é afinal o que caracteriza o espectáculo. A própria crítica em Portugal, na sua maioria quase se limita aos textos (Monteiro, 2010: 373).

O comentário de Monteiro chama a atenção para a desvalorização do espectáculo em si, assinalando o facto de, no plano teórico, ser dada maior atenção ao texto escrito do que à sua concretização no palco, desvalorizando-se, de algum modo, o trabalho de todos aqueles que concorrem para que haja teatro. Nós sabemos, e já o dissemos, que não há duas apresentações iguais, o espectáculo é novo a cada dia, daí a sua efemeridade mas também o seu interesse. Do irrepetível sobram momentos que podem ser magníficos ou desastrosos, pois sabemos que nem tudo o que sobe a um palco provoca espanto ou agrado.

Voltando à peça: se nos ativermos, por exemplo, ao diálogo entre Piedade e Moisés logo na cena I, percebemos que os versos só por si não têm grande impacto, mas encenados, bem ditos e inseridos num palco alusivo à Revolução, adquirem outra dimensão, como tentamos ilustrar socorrendo-nos do próprio texto:

Piedade

Protestar nunca é de mais,/que os ricos são duros de ouvido.

Moisés

Há ricos e ricos, como há pobres e pobres,/ e nós, agente, tu e eu, somos dos pobres/ entre os pobres,/ dos que mordemos o pão da pobreza,/ dos que bebemos o fel da tristeza,/ dos que desde pequenos/ soubemos o que era sofrer/mas não andamos de punho no ar

Piedade (revoltada)

Devíamos andar.

Moisés

Não adiantava (AR: 21-22)

É fácil perceber como a articulação da voz, associada ao gesto, às circunstâncias cénicas, faz toda a diferença na representação de um diálogo como este. A fala nomeia, refere, informa, tem o seu espaço em qualquer discurso. Contudo, só por si, dificilmente ela consegue projectar com a desejável plenitude, a emoção de um discurso. Fala soa, de alguma forma embora nem sempre justamente, a monocórdia. Aceitemos outro exemplo em que a articulação da voz é fundamental, faz todo o sentido, no diálogo entre André e Piedade:

André

Fiz-te mal?

Piedade (*irónica mas baixando os olhos*)

Foste perfeito como sempre.

André (*levantando-lhe a cabeça e tentando sorrir*)

Disseste que nem doeu. Aliás nunca dói,/ eu acho, em havendo engenho e arte/ da parte do macho

Piedade

É, não é? Experiência não te falta.

André

Como é que sabes?

Piedade

Ouvi dizer. Mas engenho e arte não bastam,/se o macho não for um pouco terno (AR: 70-71).

Este trecho, de manifesta conotação erótica, lido parece talvez vulgar, mas dito em local próprio, pelas vozes certas, com o tal “grão da voz” de que fala Barthes (1976: 115) pode ser elevado a outro nível. Na verdade, esta é uma peça evocativa, que marca um tempo que foi nosso, um tempo de linguagem excessiva que vozes como estas reinscrevem num imaginário que, pertencendo-nos, se foi reconfigurando numa

pluralidade de experiências de vida. O longo monólogo correspondente à cena II, em que o autor prossegue o seu diálogo com a tetralogia, Moisés desfia o novelo da sua vida, em processo que remete para *Cortes* (cap. XVI) – “Moisés viu muito, viu demais, ele acha, viu a vila aos domingos cheia de homens vindos dos arredores rogar ao presidente da Cambra por trabalho (...)” (CO: 65) – assim caracterizado: “é certo que as coisas não estavam certas,/é certo que vi muito, vi de mais, vi a vila/aos domingos cheia de homens/vindos dos arredores/rogar ao Presidente da Cambra por trabalho (...)” (AR: 29). Desse modo, sentem-se os ecos d’ *A Paixão* – “ (...) só na feira de agosto, 29, os camponiços vinham, com gados e mulheres para tomarem banho, juntos e vestidos, pela madrugada (...), a fim de terem saúde todo o ano (...)” (PA: 58) – na cena referida: “era na feira de Agosto, 29 de Agosto,/data em que mulheres e homens entravam/vestidos no mar para terem saúde todo o ano (...)” (AR: 32). O mesmo acontece na cena VI, de que aqui registamos parte, do longo monólogo de Moisés que ocorre logo após a morte de Francisco:

Os velhos têm medo, e eu mais que ninguém,/sozinho, de todos esquecido nesta cavaliça/onde acordo a cismar nos muitos enforcados/em traves de lagares, de armazéns, de velhas/casas desta terra de casa sem gente,/de gente sem casa,/onde sempre alguém de tomates escolheu/um canto pouco devassado para esticar/sem que ninguém o salve. Vi alguns, em miúdo,/corríamos a espreita-los/mal a notícia se espalhava/ e tudo lhes servia, corda, lençol ou cinto (AR: 62-63).

Vale a pena recordar o antecedente de *Cortes*, onde tais pensamentos de Moisés eram já uma antecipação do seu próprio fim:

Moisés regressa da missa a cismar em enforcados pendurados de lagares, traves de armazém, de velha casa, tanta casa sem gente, tanta gente sem casa, qualquer canto pouco devassado onde se possa esticar sem ninguém nos salvar, vi alguns em miúdos corríamos a espreita-los mal a notícia se espalhava, tudo lhes servia, corda, cinto, para o pescoço se estorcer e entortar, cabeça posta de lado, nunca descobri se o garrote os langonhava (CO:107).

Moisés não resistiu à erosão provocada pela mudança, ele podia não ter quase nada, mas esse “não ter”, era aquilo a que estava habituado. Era aquele para quem já não havia lugar: para uns era o traidor; para outros, um velho quase sem préstimo. O

crescente desencanto levou-o ao suicídio, facto conhecido já do romance *Lusitânia*. Aqui, tal como nos romances, que balizam a transposição teatral, Moisés é figura eminentemente trágica, sabendo-se de antemão que “o sofrimento de figuras trágicas é, em última análise, incomunicável” (AR: 12).

André é outra das figuras trágicas que o autor recupera dos seus romances, mantendo-o como personagem de fraca personalidade, constantemente perseguida pelos seus pesadelos, como se o seu fim estivesse próximo. Na cena VII, André responde a Piedade que o incita a ser forte:

Porque as mulheres esperam isso de nós./Agora, embora não me sinta forte,/devo ajudar a minha mãe a ficar menos só,/menos insegura, menos ameaçada pelo mundo,/Mesmo sem ser supersticioso, hoje pressenti tudo/quando acordei atacado por uns bichos/no escuro,/manietado e metido numa célula sem luz,/tão estreita que mal me mexia/quando eles me judiavam/e eu rosnava e uivava julgando assustá-los/e afinal eu é que me assustava,/como em criança, quando uns monstros saídos não sei donde/me atormentavam com sonhos maus (AR: 72-73)

No entanto, na peça a sua relação com Piedade parece mais aberta; a mesma Piedade que em *Cortes*, (cap.43) se despede, na peça, consciente da sua liberdade, aceita continuar na casa, respondendo a André que a desafia a partir: “Podia, se não gostasse de ti, e tu podias/deixar de representar o que esperam de ti” (AR: 89).

Resta Marina, porventura a mais infeliz das quatro personagens que compõem a peça. É também, de entre todas elas a menos livre, aquela que nunca conheceu outro modo de vida, sempre dependeu de terceiros. No entanto, insiste em ficar presa ao passado, tolhida pelo medo, para ela a casa é o centro do mundo. Ouçamo-la na cena V, depois de Moisés lhe ter comunicado a morte de Francisco:

Sim, assim posso chorar enquanto tiver lágrimas./Daqui ninguém me arranca, nesta casa conheço/cada parede, cada porta,/cada janela, cada móvel,/nesta casa agradeço a cada telha do telhado/a protecção que me dá, a esta casa chegam vozes/ dos tempos em que fui jovem e me julgava/poupada aos duros tempos de agora/nesta vila sem dó nem piedade,/aqui nesta casa sinto-me abrigada/do verão feroz que lá fora/por enquanto não acaba,/Nesta casa vou chorar/sem ser ouvida, à vontade,/nesta casa vou esconder-me/por detrás dos cortinados/para que a vila só veja cortinas lisas, esticadas,/para que muito depressa me esqueça/de mim mesma,/Para que a vila me deixe chorar em paz,/para sempre (AR: 58-59).

Este longo monólogo em que Marina se expõe, diz do mundo sem horizontes para quem, como ela, a Revolução significou a perda do pouco poder que detinha, manifesta também a consciência da sua condição de mulher, do quase-pecado de ter nascido mulher, já claramente dita no solilóquio que abre a mesma cena:

Nesta sala houve já risos e gargalhadas,/agora não ouço mais que o estalar do soalho/debaixo dos meus passos e lá fora os gritos/dos que dantes pediam e que hoje só exigem/trabalho, terra, justiça, têm razão, devem ter, são gente que nada tem, gente a quem sempre/falei bem e me falava como eu antes de passar/a ser a causa de todos os crimes passados,/do meu pai, do meu marido, dos meus filhos,/dos homens que tudo decidem nesta terra/onde as mulheres são culpadas ao nascerem,/dizem eles, como *gado rachado*,/culpadas de não terem mais direitos/culpadas de terem nascido culpadas,/culpadas de quererem mais do que... (AR: 53-54).

Deixemos, no entanto, Marina, que ganha em *A Reviravolta* uma projecção que não teve nos romances, para voltarmos a Piedade, a única a ter esperança no futuro. Será ela, significativamente, a última voz a fazer-se ouvir nesta peça, num palco marcado pela silhueta de Moisés enforcado:

O patrão e o criado já na morte se igualaram./Tenho pena de Moisés, que queria ler para ter/um guia para viver. Mas depois não esperou mais/e a sua morte mostrou que desistiu de esperar./Alguém o irá chorar? Aqui o chorarei eu./Nascemos do mesmo lado, condenados/ao amargor desta terra que pertence/a quem prospera graças à desgraça alheia./A sua dura vida não foi breve,/mas só noutra existência poderá aprender/a revoltar-se como eu./ E, sem uma justa revolta nesta terra,/ nunca mais deixará de aumentar a miséria. Para ele vai o meu lamento, mas também/para quem aqui foi mandão/ e agora não manda nada,/para quem não soube elevar/ a vida que tanto amava,/para quem tão mal viveu,/tão mal morreu, e por isso/deixei de lhe querer mal,/porque a morte tudo iguala./ (...) Oxalá o meu olhar não deixe nunca de olhar/com furor o que está mal, oxalá o meu olhar,/não torvado pela raiva, não me deixe pactuar,/que a raiva fere quem não mata,/e que o luto nesta casa/não cubra em vão estes mortos,/nem os vivos que os chorarem./Antes de ser transportada/para a nevoenta margem/que não avisto de cá, desejo que um sentimento/ de compaixão me acompanhe, por quem partiu,/por quem fica, por quem tenha sofrido/ ou sofra ainda de opressão e injustiça (AR: 107-109).

Piedade simboliza a mudança, ela é a voz do futuro. É igualmente a personagem mais equilibrada e mais consistente, ela tem a firmeza que os demais gostariam de ter, a ponto de André ter ciúmes da sua autonomia.

Ao multiplicarmos os exemplos, ao expormos as vozes das personagens, foi nosso propósito argumentar o intrínseco dialogismo da peça com os romances da Tetralogia Lusitana como traço maior das opções estéticas de Almeida Faria, assinalando também a importância da representação teatral numa peça como *A Reviravolta*. Peça talvez datada, mas tão datada como o são alguns textos de Brecht, de Gil Vicente, ou de Gorki, peças que foram leituras de um tempo e que se continuam a encenar. A dramaturgia de Almeida Faria também mereceria decerto essa visibilidade.

Ignoramos que destino terá ainda em Almeida Faria este mesmo cortejo de personagens dignas de “compaixão”, ainda e sempre, renascer algures em Lisboa, Veneza, Paris, ou Nova Iorque. De qualquer modo, o fundamental na sua escrita parece-nos ser o dialogismo desse jogo entre o que somos e o que fomos, entre o desencanto e inconformismo.

Conclusão

Concluir um trabalho, dá-lo por findo, implica sempre uma certa sensação de frustração, porque percebemos que muito mais havia para dizer, pois a obra de Almeida Faria está ainda em aberto, estando longe de esgotar as suas múltiplas leituras. No entanto, esse seria outro trabalho e não este que aqui nos propusemos levar a cabo.

Iniciámos o nosso percurso com a precaução e serenidade necessárias em qualquer investigação. Tentámos ser coerentes, evitar a contradição, cientes dos múltiplos reenvios em que se consubstancia o que chamamos literatura e da sua vontade de ser arte, nunca ignorada nos nossos objectivos.

Mesmo as duas peças por nós analisadas – *Vozes da Paixão* e *A Reviravolta* –, ainda que resultantes de encomendas, digamos assim, não deixam de representar teatralizações conseguidas, na sua recuperação das potencialidades dialógicas dos romances que constituem a Tetralogia Lusitana. Essa transposição permitiu-nos, aliás, reconhecer também a “secreta vocação cinematográfica” da ficção de Almeida Faria que, não constituindo o objecto do nosso trabalho, não é alheia à manifestação do épico e do trágico no *corpus* escolhido.

O percurso que nos trouxe até aqui autoriza-nos a concluir que o *épico* e o *trágico* estiveram e estão presentes na literatura portuguesa contemporânea, sobretudo na que diríamos onde, por contiguidade e divergência, Nietzsche ou os legados neo-realistas e surrealistas convergem ainda para o dizer deste nosso tempo incerto e, por isso, trágico.

Podíamos ter optado por apenas por um dos títulos de Almeida Faria, em quase todos eles a nossa tese encontraria fundamento. No entanto, ao fazermos o nosso percurso pela obra no seu conjunto, valorizando expressamente a Tetralogia Lusitana e a transposição teatral dos romances que a constituem, quisemos confirmar aquilo que começou por ser uma suspeita: a centralidade do *épico* e do *trágico* na ficção de Almeida Faria como gesto de interpelação do humano num espaço e num tempo aparentemente datados. Nesse sentido, e como escreve Eduardo Lourenço “a tragédia

enquanto obra de arte não é outra coisa que o modo de abolição do trágico” (1994:31). Foi esse o nosso ponto de partida.

Dito de outro modo: é próprio do trágico, tal como o romance o absorveu e recriou, ironizar a nossa condição de seres em devir, desajustados num mundo que não dominamos. Partindo de um contexto geográfico em concreto – o Alentejo, como sinédoque do todo nacional – ficção de Almeida Faria sublima como poucas, o desajuste entre “ser” e “viver” nesta pátria, com os olhos postos no seu exterior, esse “lá longe” que convoca o gesto épico como metáfora de evasão e também de recusa do desespero absoluto. Cria-se assim, um universo ficcional que vive da aliança entre o “grito épico” e a assunção do trágico ou, como dissemos na Introdução, da coexistência da “epopeia enquanto desejo” com a “tragédia enquanto acontecimento.

Almeida Faria alia o rigor estético a fortes convicções éticas, num discurso que muito deve à sua formação filosófica, no quadro de uma prosa eminentemente lírica. Nesse sentido, cientes da ambição do nosso projecto e da imperfeição do nosso estudo, esperamos ter ainda assim contribuído para dar a ler a obra daquele que é um dos grandes autores de língua portuguesa.

Bibliografia

Obras de Almeida Faria

- FARIA, Almeida. 1992 [1962]. *Rumor Branco* [4ª ed]. Lisboa, Editorial Caminho.
- FARIA, Almeida. 1965. *A Paixão*. Lisboa, Portugália Editora.
- FARIA, Almeida. 1978. *Cortes*. Lisboa, Publicações D. Quixote.
- FARIA, Almeida. 1982. [1980], *Lusitânia* [3ª ed]. Lisboa, INCM.
- FARIA, Almeida. 1983. *Cavaleiro Andante*. Lisboa, INCM.
- FARIA, Almeida. 1990. *O Conquistador*. Lisboa, Editorial Caminho.
- FARIA, Almeida. 1998. *Vozes da Paixão*. Lisboa, Editorial Caminho.
- FARIA, Almeida. 1999. *A Reviravolta*. Lisboa, Editorial Caminho.
- FARIA, Almeida. 2011. *Os passeios do Sonhador Solitário. Conto e Libreto*. Lisboa, INCM.

Textos sobre Almeida Faria

Ensaaios

- LOURENÇO, Eduardo. 1994. “Cavaleiro Andante: busca de sinais no labirinto da morte” e “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”. In *O Canto do Signo (1957-1993)*. Lisboa, Editorial Presença, pp. 238-242 e 255-267.
- OLIVEIRA, Cristina Robalo Cordeiro. 1980. *A Paixão, de Almeida Faria*. Coimbra, INIC/Centro de Literatura da Universidade de Coimbra.
- SEIXO, Maria Alzira. 1986. “Cortes: de Almeida Faria”, “Lusitânia: de Almeida Faria”, “Rumor Branco: de Almeida Faria”. In *A Palavra do Romance – Ensaaios de Genologia e Análise*. Lisboa, Livros Horizonte, pp. 193-204.
- SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. 1975. “Almeida Faria e a situação da narrativa actual”. In *Narrativa Portuguesa em Processo de Fragmentação*. Petrópolis, Editorial Vozes, pp. 11-17
- 1998. *As Razões do Imaginário. Comunicar em Tempo de Revolução (1960-1990): A Ficção de Almeida Faria*. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado/ Universidade Estadual de Santa Cruz.

Entrevistas

HOST, Michel. 1992. “Paisagem com família”. *Letras & Letras*, nº 75, p. 14.

OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco. 1992. “Almeida Faria – aventura de uma escrita ou escrita de uma aventura?”. *Letras & Letras*, nº 75, p. 13.

SACCO, Marcello. 2007. “Entrevista com Almeida Faria”. Apêndice a *Familismo e erotismo: figuras da “Trindade” na obra narrativa e teatral de Almeida Faria*, tese de mestrado de Estudos Portugueses, Universidade Autónoma de Lisboa.

Recensões críticas

CONRADO, Júlio. 1984. “*Cavaleiro Andante*, de Almeida Faria”. *Colóquio/Letras*, n.º 82, p. 103.

GOMES, Álvaro Cardoso. 1991. “*O Conquistador*, de Almeida Faria”. *Colóquio/Letras*, n.º 121/122, pp. 257-258.

LOPES, Óscar. 1992. “*Cortes na continuidade da Paixão*”. *Letras & Letras*, nº 75, pp. 11-12.

OLIVEIRA, Cristina Robalo Cordeiro. 1997. “Os limites do romanesco”. *Colóquio/Letras*, n.º 143/144, pp. 111-133.

–1999. “*Vozes da Paixão de Almeida Faria*”. *Colóquio/Letras*, n.º 153/154, pp. 323-324.

RODRIGUES, Ernesto. 1992. “Contra factos”. *Letras & Letras*, nº 75, p. 12.

SALEMA, Álvaro. 1987. “Almeida Faria”. *Colóquio/Letras*, n.º 97, p. 96.

Bibliografia geral

ANACLETO, Marta Teixeira e Fernando Matos OLIVEIRA (org.). 2010. *O Trágico*. Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa.

AMARAL, Patrícia Matos. 2003. *Do Paradigma ao Modelo – A Relevância da Metáfora para a Compreensão do Processo Interpretativo*. Lisboa, Colibri.

ARISTÓTELES. 2005. *Poética*. Tradução e prefácio de Eudoro de Sousa. Lisboa, INCM.

AUERBACH, Erich. 1987. *Mimesis – La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris, Gallimard.

BAKHTINE, M. 1970. *La Poétique de Dostoievski*. Tradução do russo por Isabelle Kolifchaff. Paris, Seuil.

BARRENTO, João. 1996. *A Palavra Transversal*. Lisboa, Cotovia.

BARTHES, Roland. 1976. *O Prazer do Texto*. Tradução de Maria Margarida Barahona ; prefácio de Eduardo Prado Coelho. Lisboa, Edições 70.

BAUDELAIRE, Charles. 2009 [5ª ed]. *O Pintor da Vida Moderna*. Tradução e notas de Teresa Cruz. Lisboa, Vega.

BECKETT, Samuel. 2003. *Fim da Partida*. Tradução de Manuel Seabra. Lisboa, Bibliotex Editor.

BENJAMIN, Walter. 2004. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Edição, apresentação e tradução de João Barrento. Lisboa, Assírio & Alvim.

BETTELHEIM, Bruno. 2008 [1975]. *Psicanálise dos Contos de Fadas*. Tradução de Carlos Humberto da Silva. Lisboa, Bertrand.

BLOOM, Harold. 2011. *O Cânone Ocidental: Os Livros e a Escola das Idades*. Tradução, introdução e notas de Manuel Frias Martins. Lisboa, Temas e Debates.

BUESCU, Helena, et al. 2001. *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Lisboa, Publicação Dom Quixote.

CARMAGNOLA, Fulvio. 1985. *Tragico e modernità. Studi sulla teoria del Tragico da Kleist ad Adorno*, Milan, F. Angeli.

CALAS, Frédéric. 1996. *Le Roman épistolaire*. Paris, Nathan.

CAILLOIS, Roger. 1966. *Images, images*. Paris, Librairie José Corti.

CHARTIER, Pierre, 1990, *Introduction aux grandes théories du Roman*. Paris, Bordas.

CUADRADO, Perfecto E. 1998. *A Única Real Tradição Viva – Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*. Lisboa, Assírio & Alvim.

DELEUZE, Gilles e Félix Guattari. 1980. *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie*. Paris, Les Éditions de Minuit, pp. 95-140.

DELEUZE, Gilles. 2000. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado; prefácio de José Gil. Lisboa, Relógio D' Água.

DERRIDA, Jacques. 1967. *L'Écriture et la différence*. Paris, Seuil.

–1972. *Marges de la philosophie*. Paris, Minuit.

DUARTE, Gonçalo. 2008. “A Dimensão Trágica”. In *O Trágico em Graciliano Ramos e em Carlos de Oliveira*. Coimbra, Angelus Novus, pp. 169-213.

DUGLAS-PORTES, Francine. 2001. *Le Nouveaux Roman, une césure dans l’histoire du récit*. Paris, Nathan.

ECO, Umberto. 1993. *Leitura do Texto Literário: Lector in Fabula* [2ª ed]. Lisboa, Editorial Presença.

– 2001. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. Lisboa, Instituto Piaget.

FREUD, Sigmund. 1988. *A Interpretação dos Sonhos*. Vol. I. Lisboa, Pensamento Editora.

GÉRARD, A. M. 1989. *Dictionnaire de la Bible*. Paris, Laffont

GODARD, Henri. 2006. *Le Roman, modes d’emploi*. Paris, Gallimard.

GUILLÉN, Claudio. 2007 [1998]. *Múltiples Moradas*. Barcelona, Tusquets.

GUSMÃO, Manuel. 2011. *Uma Razão Dialógica. Ensaio sobre literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria*. Lisboa, Editorial Avante.

HAMBURGER, Käte. 1986. *Logique des Genres Littéraire*. Tradução do alemão por Pierre Cadiot; prefácio de Gérard Genette. Paris, Seuil.

HEGEL, Friedrich. 1993. *Estética*. Tradução do alemão por Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino; introdução de Pinharanda Gomes. Lisboa, Guimarães Editores.

HUGLO, Marie-Pascale et Sarah ROCHEVILLE. 2004. *Raconter? Les Enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*. Paris, L’Harmattan.

HUTCHEON, Linda. 1989. *Uma Teoria da Paródia*. Tradução de Teresa Sousa Pérez. Lisboa, Edições 70

INGARDEN, Roman. 1979. *A Obra de Arte Literária*. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

JIMÉNEZ, José. 1997. *A Vida como Acaso*. Tradução de Manuela Agostinho, Lisboa, Vega.

JOLLES, André. 1972. *Formes Simples*. Tradução do alemão por Antoine Marie Buquet. Paris, Seuil.

KANT, Immanuel. 1998. *Crítica da Faculdade de Juízo*. Tradução do alemão e notas de António Marques e Valério Rohden; introdução de António Marques. Lisboa INCM.

KERMODE, Frank. 1997. *A Sensibilidade Apocalíptica*. Tradução de Melo Furtado; prefácio de José Augusto Mourão. Lisboa, Edições Séclo XXI.

LESSING, Gotthold Ephraim. 2005. *Dramaturgia de Hamburgo*. Tradução de Manuel Nunes; revisão de Yvette Centeno. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1958. *Anthropologie structurale*. Paris, Plon.

LOBO, A. S. Silva Costa. s/d. *Origens do Sebastianismo*. Prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa, Edições Rolim.

LOPES, Silvina Rodrigues. 1994. *A Legitimação da Literatura*. Lisboa, Edições Cosmos.

– 2005. *A Anomalia Poética*. Lisboa, Edições Vendaval.

LOURENÇO, Eduardo. 2004. *A Nau de Ícaro*, seguido de *Imagem e Miragem da Lusofonia* [3ª ed]. Lisboa, Gradiva.

LUKACS, Georges. 1965. *Le Roman historique*. Paris, Petite bibliothèque Payot. 1989. *La Théorie du Roman*. Paris, Gallimard.

MADELÉNAT, Daniel. 1986. *L'épopée*. Paris, PUF.

MARINHO, Maria de Fátima. 1999. “O Romance Histórico em Portugal”. Porto, Campo de Letras.

MATEUS, J. A. Osório. 1977. *Escrita de Teatro*. Amadora, Livraria Bertrand.

MONTEIRO, Paulo Filipe. 2010. *Drama e Comunicação*. Coimbra, Imprensa da Universidade.

MULINACCI, Roberto. 2009. “O Problema do Trágico”. In *O Problema do Trágico*. In Abel Barros Baptista (org.); *Amor de Perdição - Uma Revisão*. Coimbra, Angelus Novus, pp. 113-133.

NIETZSCHE, Friedrich. 2004. *A Origem da Tragédia*. Tradução do alemão por Álvaro Ribeiro. Lisboa, Guimarães Editores.

OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco. 2007. *Entre Vozes e Imagens*. Trás-os-Montes, Pena Perfeita.

PLATÃO. 2005. *A República*. Tradução, prefácio e notas de Elísio Gala. Lisboa, Guimarães Editores.

REIS, Carlos. 1981. *Textos Teóricos do Neo-realismo Português*. Lisboa, Seara Nova.

RICOEUR, Paul. 1987. *Teoria da Interpretação*. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70.

–1983-1985. *Temps et récit*. I-III. Paris, Seuil.

ROCHA, Clara Crabbé. 1985. *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*. Lisboa, INCM.

ROUSSET, Jean, et al. 1981. *O Mito de Don Juan*. Tradução de Maria Luísa Trigueiros Machado e Maria Filomena Boavida. Lisboa, Arcádia.

SEGRE, Cesare. 1999. *Introdução à Análise do Texto Literário*. Lisboa, Estampa.

SERRA, José Pedro. 2006. *Pensar o Trágico*. Lisboa, Fundação Calouste de Gulbenkian.

STEINER, George. 2003 [1996]. *Paixão Intacta*. Tradução de Margarida Periquito e Victor Antunes. Lisboa, Relógio D'Água.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar. 2009 [8ª ed]. *Teoria da Literatura*. Coimbra, Almedina. 2010. *A Poética da Alegoria e o Barroco*. In: *Imprensa Universidade de Coimbra*. Ediciones Universida Salamanca, Coimbra.

TADIÉ, Jean-Yves. 1992. *O Romance no Século XX*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa, D. Quixote.

TODOROV, Tzvetan. 1971. *Poética da Prosa*. Tradução de Maria de Santa Cruz, Lisboa, Edições 70.

– 1973. *Literatura e Significação*. Tradução António José Massano. Lisboa, Assírio & Alvim.

TORRES, Alexandre Pinheiro. 1977. *O Neo-Realismo Literário Português*. Lisboa, Moraes Editores.

UNAMUNO, Miguel 1992. *Del Sentimiento Trágico de la Vida*. Madrid, Alianza Editorial.

VERGOTE, Antoine. 1971. *Interpretation du Langage Religieux*. Paris, Seuil

VERSINI, Laurent. 1979. *Le Roman épistolaire*. Paris, PUF.

VIÇOSO, Vitor. 2011. *A Narrativa no Movimento Neo-Realista – As Vozes Sociais e os Universos da Ficção*. Lisboa, Colibri.